EXPRESSIONS MUSICALES AMAZIGHES EN MUTATION

El Khatir Aboulkacem - Hammou Belghazi
Mohamed Oubenal - Mbark Wanaim
Anis Fariji - Fouad Saa

Expressions musicales amazighes en mutation

El Khatir ABOULKACEM
Hammou BELGHAZI
Mohamed OUBENAL
Mbark WANAIM

Expressions musicales amazighes en mutation

Publications de l'Institut Royal de la Culture Amazighe

Centre des Etudes Anthropologiques et Sociologiques
Série : Etudes et recherches – n° 76

Titre	:	Expressions musicales amazighes en mutation
Auteurs	:	El. ABOULKACEM, H. BELGHAZI, M. OUBENAL, M. WANAÏM
Éditeur	:	Institut Royal de la Culture Amazighe
Réalisation technique	:	Centre de la Traduction, de la Documentation, de l'Édition et de la Communication (CTDEC)
Couverture	:	H. BELGHAZI et UE - CTDEC
Dépôt légal	:	2019 MO 5995
ISBN	:	978-9920-739-02-3
Imprimerie	:	Editions OKAD – Rabat – 2020
Copyright	:	® IRCAM

Sommaire

Présentation 7

El khatir ABOULKACEM-*Afulay*

***Amounstyle*. Emergence et développement d'un style musical dans le Sud-est marocain** 11

Les origines de la pratique de *rrways*, chanteurs professionnels ambulants du Sud marocain 29

Hammou BELGHAZI

***Aḥidus* ou danse collective. Une pratique culturelle en transformation partielle** 65

Mohamed OUBENAL

Les défis de la musique urbaine amazighe : le cas des artistes d'Agadir 101

Les transformations de la musique amazighe d'expression rifaine 125

Mbark WANAIM

Danse et chant collectifs dans l'Anti-Atlas occidental 153

Chant et danse de mariage dans l'Anti-Atlas occidental 175

Anis Fariji

Ahmed Essyad, compositeur marocain à la recherche des ressources musicales amazighes 191

فؤاد ساعة

بعض ملامح الابداع الغنائي بفگيگ 3

Présentation

Toutes les sociétés humaines s'engagent à un moment donné de leur histoire, sous l'effet de facteurs endogènes et/ou exogènes, dans des mutations qui affectent de manière profonde et durable leurs structures et modes de fonctionnement. Ces mutations, produits de l'activité des individus ou/et des groupes, ont des effets sur tout ce qui fonde la société et les différentes activités qui donnent sens à la vie de ses membres et de ses institutions.

Depuis l'établissement du protectorat au Maroc et l'intégration progressive des souverainetés locales dans les structures et rouages de l'Etat national en cours de construction, les institutions sociales et les productions culturelles ont connu une série de transformations sans précédent. Intégrées à ce mouvement global, les pratiques culturelles amazighes ont subi de profonds changements aussi bien dans leurs structures que dans leurs fonctions.

Dans ce cadre, les expressions musicales, sous leurs formes différentes (chants, danses, musiques instrumentales..), distinctes ou associées en fonction de leurs positions ou des rôles qu'elles jouent dans les activités festives et rituelles des groupes qui les produisent et les utilisent, n'ont pas échappé à ce mouvement. Leur étude permettrait de rendre compte des effets des mutations sur le comportement artistique des communautés locales ou des groupes et des individus dans des milieux et contextes sociaux différents.

Ces expressions peuvent être considérées comme des témoins des transformations qui affectent autant les conditions de production des pratiques culturelles que leurs modes de transmission. Intimement liées aux différentes activités du groupe (des plus collectifs comme les cérémonies de mariage aux plus intimes comme les vers scandés au moment de la mouture de grain quotidienne dans la pénombre des maisons ou des ruelles communes de la localité), elles peuvent être des indicateurs du degré d'évanescence ou de résistance de telles ou telles pratiques.

Le court XXème siècle a été le témoin de la profonde mutation qui a altéré les sociétés amazighes. Suite au bouleversement des conditions sociales dans leur univers communautaire, des milliers de personnes se sont alors vu contraintes à quitter leur village pour s'installer de manière provisoire ou définitive en ville. L'intégration des campagnes aux réseaux des échanges économiques et du quadrillage administratif a engendré la formation de nouvelles agglomérations avec ses conséquences sur l'invention ou la recomposition de pratiques musicales.

C'est pour rendre raison de cette situation que les chercheurs du Centre des Etudes Anthropologiques et Sociologiques ont conduit, ces deux dernières années, des études dans divers terrains et sur de multiples genres musicaux. Ces études sont dédiées aux musiques communautaires (danses collectives), aux musiques professionnelles urbaines ou semi-urbaines (en solo ou en groupe). Elles concernent particulièrement les régions de l'Anti-Atlas, du Moyen-Atlas et du Rif.

Les travaux réunis dans le présent ouvrage constituent les résultats des enquêtes et des études menées. Dans le cadre de l'analyse des effets des transformations sociales sur l'apparition et la configuration de nouvelles expressions musicales, les contributions d'El Khatir Aboulkacem abordent deux types formés et développés dans deux contextes historiques et sociaux différents. La première contribution aborde les conditions de production de la nouvelle chanson contestataire du Sud-est marocain que désigne le mot forgé vers la fin de la première décennie de ce siècle *amounstyle*. Elle s'attache tout particulièrement à situer cette dynamique artistique dans son contexte en présentant les trajectoires et représentations des fonctions de l'art des principaux acteurs engagés dans cette aventure et en analysant les transformations des modalités d'action de la mobilisation identitaire amazighe dans sa configuration locale. Dans ce sens, elle expose l'élaboration ou l'invention de ce nouveau style comme produit de parcours singuliers d'acteurs aussi bien artistes que militants identitaires et de l'imposition d'une manière particulière de faire et de concevoir la pratique musicale, tout cela en rapport avec les recompositions de la mobilisation identitaire dans sa recherche d'une identité militante régionale spécifique. La seconde étude restitue la situation singulière de la constitution de la tradition *tirruysa*, qui désigne la pratique de chanteurs, danseurs et musiciens ambulants issus du Sud marocain. Elle met en récit les premières formes de troupes, depuis au moins la fin du XIXe siècle, et comment elles se sont adaptées aux différents contextes dans lesquels elles ont évolué. Elle décrit ainsi le rôle important des chefs locaux comme mécènes et leurs demeures imposantes comme lieu de production ainsi que le cadre et les opportunités que les villes en expansion, avec leurs places publiques comme lieu de rencontre avec les généreux spectateurs, offrent à ces musiciens en cours de professionnalisation. Elle souligne aussi l'importance de la reconnaissance officielle des autorités du protectorat dans le cadre de l'organisation du champ des *arts indigènes* et les espaces culturels et festifs créés sur leur développement et pérennisation. En bénéficiant d'une conjoncture favorable, les *rrways* ont réussi, en mobilisant tout un ensemble d'éléments tirés de ressources artistiques et symboliques, à asseoir la base d'une véritable forme d'expression artistique complète avec les traits et les caractéristiques qui fonderont son identité sociale et artistique.

L'adaptation de l'*aḥidus* (danse collective) au changement constitue l'objet principal de la contribution de Hammou Belghazi qui apporte un éclairage d'ensemble sur les multiples aspects incarnés dans ce genre de danse. Apanage du Maroc central, l'*aḥidus* peut être défini comme une pratique culturelle qui mêle trois moyens

d'expression artistique : le chant, la danse et la musique. Autrement dit, c'est une danse collective accompagnée de chants et rythmée par les battements de tambours sur cadre. Une danse traditionnelle que des hommes et des femmes alternés exécutent en ronde, en demi-cercle ou en deux lignes parallèles. Depuis quelques années, ce composant de la culture ancestrale s'est certes modifié mais sans pour autant se métamorphoser. Il a subi des transformations partielles. Des transformations qui se situent au niveau des figures chorégraphiques (substitution de la forme linéaire à la forme circulaire), de l'habit des danseurs (uniformisation du costume) et de l'instrument musical (utilisation croissante du tambour en peau synthétique, que l'auteur appelle « tambour industriel »).

Les musiques urbaines constituent un terrain d'élection pour l'étude du comportement artistique des jeunes générations. Depuis au moins deux décennies de plus en plus de groupes, s'inspirant de paroles et de mélodies amazighes, pratiquent la musique fusion, le rap, le Hard-Rock et d'autres styles nouveaux. Or contrairement aux expressions musicales de la vague « Nayda », la musique urbaine amazighe contemporaine et ses implications sociales ne sont pas suffisamment étudiées. Afin de combler ce gap, Mohamed Oubenal se focalise, dans son premier article, sur la musique amazighe contemporaine *en tachelhit* qui s'est développée dans la ville d'Agadir. Son article, qui s'inscrit dans la lignée des travaux de sociologie de la musique, aborde trois aspects. Tout d'abord, il s'intéresse au rapport qu'entretiennent les jeunes artistes avec la tradition musicale amazighe et l'héritage des *rrways*. Il étudie, ensuite, le processus, souvent long et difficile, qui a conduit à l'émergence de cette « nouvelle scène amazighe ». Il interroge enfin les logiques de professionnalisation des artistes, leur modèle économique et les interactions qu'ils entretiennent avec leur milieu pour produire de la musique et se produire en spectacle.

Dans un deuxième article, Mohamed Oubenal étudie les transformations sociales qui ont conduit à l'émergence de différentes expressions musicales amazighes en *tarifit*. En effet, les formes traditionnelles telles que la musique des *Imdyazen*, qui étaient dominantes avant le protectorat, ont connu un affaiblissement important. Les années 1970 sont, quant à elles, marquées par le déferlement de la vague Ghiwane et de l'hégémonie des idées politiques contestataires dans le Rif. C'est surtout à Nador que cette musique engagée va se cristalliser grâce au rôle joué par l'association *al-Intilaka al-Thakafia*. Cette première génération de musique contestataire va toutefois subir de plein fouet la répression de 1984 et la vague de migration clandestine ou de regroupement familial. Dans les années 2000, c'est au tour d'Al Hoceima de voir l'apparition d'une deuxième génération de musique contestataire qui s'inscrit dans l'identité amazighe et rifaine. Cette deuxième vague de musiciens qui chantent en *tarifit* mobilise principalement des instruments et des mélodies occidentales.

Quant aux effets des mutations sur les expressions communautaires en présence dans l'Anti-Atlas occidental, Mbark Wanaim a choisi d'étudier, dans ses deux contributions, *Ahouaïch, Ajmak* et les chants de mariage. Ceux-ci constituent depuis

toujours une source intarissable dans laquelle la culture amazighe puise la force de sa pérennité. *Ahouaïch* et *Ajmak*, représentent ces deux grands ruisseaux qui ne cessent d'alimenter cette pérennité. Et ce, malgré les soubresauts engendrés par la mutation sociale. Leur prestige transcende les frontières de leurs berceaux traditionnels. Des danses collectives rythmées dont le déroulement implique une fusion harmonieuse entre les voix, les mouvements, les trépignements de pieds et les sons des instruments à percussion employés. Leur exécution simultanée donne souvent lieu à une ambiance lyrique, lors de laquelle le personnage du *rays* concentre tous les regards qui, par ses mouvements acrobatiques, mène frénétiquement sa troupe sous les cris stridents des danseurs émerveillés, en réaction à sa manœuvre et aux youyous des femmes venues assister au spectacle sur la place appelée *asays*. Dans la même catégorie de chants étudiés, soulignons des refrains chantés en chœur par les femmes pendant les fêtes de mariage traditionnel. Les enquêtes de terrain ont permis de collecter plusieurs de ces refrains féminins que l'on chante encore dans la tribu Lakhssas. Chaque florilège chanté en chœur représente une pièce artistique autonome proprement dite, à laquelle succèdent d'autres séquences communément exécutées dans un ordre précis pendant le déroulement du mariage. Ces chants féminins occupent une place distinguée dans la littérature orale amazighe. Ils démontrent le rôle central de la femme amazighe dans le déroulement des mariages, des fêtes de joie et des cérémonies de circoncision. Sa contribution est multiple et ne saurait être ignorée. Elle va de l'organisation, de l'assistance, du suivi à la chanson. Outre les aspects artistique et poétique que renferment ces refrains chantés en chœur pendant les mariages, il faut dire que les missions de terrains ont permis de se forger un regard d'ensemble sur l'évolution et les changements qui sont survenus tant dans le déroulement des fêtes villageoises que dans le contenu des chants féminins.

Et pour compléter ces études, le Centre a intégré cet ouvrage collectif deux textes présentés comme communication dans une journée d'étude organisée à Fès, le 6 décembre 2017, de deux chercheurs externes. L'article d'Anis Fariji, post-doctorant au Centre Jacques Berque de Rabat, traite la manière avec laquelle Ahmed Essyad, un compositeur de renom, a investi dans son œuvre des ressources musicales amazighes. Quant à Fouad Saa, enseignant-chercheur à la FLSH Saïs-Fès, il aborde les transformations qu'a connu la musique des oasiens de Figuig.

Le présent ouvrage n'a d'autres desseins que de mettre à la disposition du lecteur les résultats d'un travail collectif mené sur un thème peu étudié et riche en réflexions sur les traditions musicales amazighes, aujourd'hui en pleine mutation. Il traduit le besoin ressenti de combler le vide en matière de recherche scientifique sur les expressions musicales amazighes les plus répandues au Maroc. Le but étant d'éclairer l'état actuel des chants, danses et musiques amazighes non seulement dans leur variété artistique, mais aussi de tenter de faire ressortir leurs traits distinctifs et les conséquences des mutations sur leurs formes et fonctions.

Centre des Etudes Anthropologiques et Sociologiques

Amounstyle. Emergence et développement d'un style musical dans le Sud-est marocain.

El Khatir Aboulkacem-Afulay

« Il n'y a pas d'objet musical sans que tout le monde s'y mette pour le faire apparaître »
Antoine Hennion (2007 :17)

Ma première rencontre avec la musique du Sud-est remonte aux années de mes études universitaires à Agadir qui coïncide aussi avec les débuts de mon engagement militant en faveur de la défense de la langue et de la culture amazighes. La découverte n'est pas associée à une passion musicale particulière mais plutôt à la recherche d'arguments favorables à l'exhibition de la richesse d'une culture. Il s'agit également de faire apparaître, derrière les manifestations attestées, la diffusion élargie du sentiment identitaire au sein des catégories sociales différentes et dans les régions réculées du Sud marocain. Les inquiétudes des commencements expliquent cet engouement et bien que la quête n'est motivée par aucune question de goût ou d'amour d'un type de musique, elle a toutefois permis de me mettre en relation avec cette production spécifique par la nature de ses poèmes et par ses mélodies propres. Les cassettes de Moha Mallal, qui allait s'imposer comme figure emblématique et pionnière de la scène artistique du Sud-est, circulent à l'époque dans les milieux des étudiants issus des vallées et des petites agglomérations urbaines de cette région. Sur un fonds de bruit du scintillement des eaux, une voix mélancolique accompagnée par les notes d'une guitare sèche, mais qui accuse l'amateurisme de son auteur, chante l'amour de la vallée de Dades, « *gix amjnun nnk a asif n dads*, ensorcelé de ton amour, ô vallée du Dades ».

Après, j'ai croisé Moha Melal à plusieurs reprises dans des rencontres aussi bien à Ouarzazate qu'à Tinghir et dans d'autres activités estudiantines ou associatives mais sans que cela change en rien ma première perception de cette musique ni d'en voir les prémices d'une école ou les actes de fondation d'un nouveau style musical. Sa performance se présente certes comme unique et différente, mais elle s'inscrit dans un mouvement global d'innovations et d'apprentissages des expériences inédites. C'est en assistant ces dernières années aux spectacles données par des troupes nouvelles formées par de jeunes militants et musiciens dans la décennie 2000 où se conjuguent l'excitation d'un jeune public brandissant les drapeaux identitaires et répétant en chorale les chansons interprétées avec les voix

intensément vivantes et révoltés d'artistes emportés par l'émotion du moment que j'ai commencé à penser réellement à consacrer une étude à ce phénomène. Il est évident que ma démarche ne déborde pas les frontières de mes préoccupations théoriques et pratiques et s'inscrit, de ce fait, dans le cadre des modalités opératoires de la revendication amazighe et les répertoires d'action mobilisés dans ce processus de construction identitaire. La relation entre mobilisation et innovation musicale est ici clairement identifiable et correspond aux conditions propres de leurs développements réciproques et l'identité sociale des acteurs engagés.

Cette contribution s'attache tout particulièrement à interroger les liens étroits entre transformations des modalités d'action de la mobilisation identitaire amazighe dans sa configuration locale et l'innovation musicale ainsi que les traits et formes du genre *Amounstyle* qui en est le produit dérivé. Il importe ainsi, outre de situer cette dynamique artistique dans son contexte et par rapport aux principaux matériaux qui lui ont donné forme et caractéristiques, de mesurer toutes les dimensions de la mobilisation identitaire. Il s'agit également d'analyser les transformations dans ses modes opératoires en liaison avec sa formation discursive et ses raisons d'agir. Elle s'attachera ainsi à cerner l'élaboration d'un nouveau style par un ensemble d'expériences, les mobilisations d'acteurs différents et les significations sociales et artistiques investies dans la pratique musicale ainsi que la façon dont celle-ci marque et s'inscrit dans le travail de l'identification d'une spécificité militante régionale. Quand nous avons commencé à enquêter sur cette musique, nous avons appris la parution d'un article d'un chercheur italien Jacobo Granci (2015 : 509-519). On retiendra de ce travail tout particulièrement le rapprochement fait entre musique et appartenance identitaire, le caractère groupusculaire et engagé de ce style musical et sa correspondance à une situation de contestation sociale et identitaire. Au-delà, nous pouvons souligner les informations précieuses qu'on peut tirer du long entretien réalisé avec le chanteur et artiste Moha Mellal sur lequel il a essentiellement fondé son travail. Outre l'exploitation de certains éléments de cette contribution à la connaissance de cette pratique, notre travail est fondé sur les résultats des enquêtes et des entretiens informels espacés et non systématiques réalisés parfois à la sauvette en marge des événements artistiques ainsi que la consultation régulière des activités et des déclarations des acteurs impliqués dans ce mouvement sur la toile. L'internet, comme on va le voir, a joué un rôle important dans le développement et l'affirmation de ce style.

Emergence d'*Amounstyle*

L'un des objectifs de ce travail est de comprendre aussi bien les processus qui ont permis d'arriver à l'ace de dénomination et donc d'institution que la situation d'énonciation elle-même. Il entend rendre intelligible comment on est amené au bout d'une ou de plusieurs trajectoires à ressentir ce besoin de former ou de

nommer des expériences musicales dans la perspective de mettre en commun des efforts ou de créer un mouvement d'accumulation. Tout commence avec les essais solitaires et anodins de Moha Mallal, qui a marqué l'histoire contemporaine de la scène artistique du Sud-est. Né en 1965 dans une petite localité de la vallée de Dades, du nom de Tamlalt, il est un artiste aux multiples talents. Poète, compositeur et chanteur, il est aussi peintre et professeur des arts plastiques depuis 1990 à Marrakech puis à Ouarzazate où il travaille actuellement. Dans le silence des soirées de sa vallée natale que ne coupent que le bruit des eaux qui coulent et les cris des grenouilles et les autres batraciens qui peuplent les nuits de ce versant oriental du Haut-Atlas, Moha qui, depuis son enfance, brûle d'envie d'écrire des poèmes, de peindre les visages et les paysages de son environnement naturel et social immédiat, a décidé de s'engager dans une voie dont il ne peut pas imaginer l'issue. Emporté par ses passions et sans prudence ni exigence, il enregistre librement, par sa voix douce et triste accusant même un caractère mélancolique, ses poèmes dans des rythmes improvisés sur des cassettes et les diffuse auprès des amis et des réseaux informels. Cette spontanéité implacable a fait de sa création une voix insolite dans le champ artistique amazighe avant même qu'il ne s'inscrive dans les canons de l'enregistrement et de la diffusion de ses produits musicaux.

Malgré la présence de pratiques poétiques, de chants et de performances musicales communautaires riches et multiples, qui ont bercé ses oreilles, et une large ouverture de sa région natale sur le monde environnant (Aire Tachelhit et le Moyen-Atlas), permettant les influences et la diffusion de styles aussi bien traditionnels que modernes, le jeune Moha ne semble pas attiré par ce monde et s'est inscrit dans une autre voie. Il raconte dans un entretien accordé au journal *Lemonde amazighe* : « Pour la chanson, c'était au début comme un jeu ; j'écrivais et je chantais chaque nuit au bord de la rivière ou dans une grotte pas loin de ma maison surtout en hiver. La question qui se pose et dont je n'arrive pas à déchiffrer est, « pourquoi je n'étais pas influencé par le style du moyen atlas ou celui du sous qui sont les plus diffusés au sud-est en ce moment-là ? Est-ce la guitare que mon père m'a achetée si je me rappelle bien en 1980 qui m'a orienté forcément vers une autre façon de jouer et composer ? Ou la musique occidentale qui m'a attiré depuis mon enfance ? Ou ma façon d'écrire les poèmes qui m'oblige en composant à changer les styles » (Mallal, 2017 : 8).

Ce qui est intéressant dans ce témoignage, c'est que l'intention n'était pas au départ de créer un style propre, mais de permettre à sa création de se mouvoir dans des espaces de liberté et de lui éviter toute inscription dans une école ou tendance ou l'appropriation des pratiques artistiques en présence dans son espace social et culturel que caractérisent des formes enserrées et imbriquées dans la vie quotidienne et des produits importés trop marqués ne pouvant pas susciter l'adhésion des jeunes épris d'innovation. Son initiation à la musique n'est donc pas déterminée par un postulat artistique et ne s'appuie pas sur un patrimoine hérité, elle correspond plus à un besoin de continuer l'écriture poétique par d'autres voies

et voix. La passion de la création poétique constitue le ressort puissant de cette immersion dans l'univers musical, « ma tendance, dit-il (*Ibid*.), est plutôt dans la poésie ». L'un des éléments primordiaux qui fonde son expérience réside donc dans cet amour du verbe et de la poésie. L'amour de la musique ne s'est exprimé qu'à travers la passion poétique.

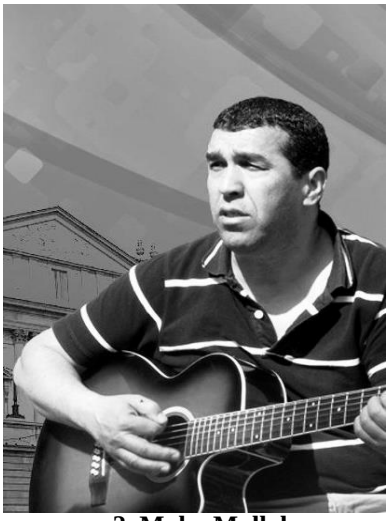
La découverte de la guitare offre une autre alternative par rapport à la musique locale de laquelle il souhaite d'émanciper. Irrésistiblement, il s'élance dans sa passion, adapte et arrange ses notes avec les rythmes et le ton de ses poèmes. Il explique : « j'ai composé et chanté mes premiers poèmes avec une nouvelle façon qui est la mienne avant d'entendre les styles proches comme ceux du Rif et de la Kabylie ; ça veut dire que ce style est né en moi précocement… mon style est de ne pas avoir un style » (Mallal, *Ibid*.). C'est certainement en fonction de ce désir de dépassement qu'il convient d'apprécier son expérience. Mallal ne s'est pas engagé dans un mouvement de préservation de la tradition qui, selon lui, pourrait constituer un élément paralysant en risquant de l'enfermer dans les limites de la pratique communautaire et dans la stigmatisation folklorique. Et les influences extérieures étaient tardives, elles ne sont venues qu'une fois l'artiste engagé dans l'expérience musicale et constituent de ce fait un argument supplémentaire pour l'affirmer sur le chemin de la création et de l'invention.

En traçant son chemin dans le retrait et la mise à distance des expressions locales, il s'est ensuite nourri des influences kabyles et surtout du musicien Idir. Les musiques et compositions de ce dernier l'ont marqué après son engagement dans le mouvement associatif. Il a réussi ainsi, par l'emploi d'un instrument différent et par les traits et le langage innovants de sa poésie, à donner corps à une nouvelle musique et à inaugurer, de ce fait, la voie de l'invention sur la scène artistique du Sud-est. C'est en ce sens que son expérience désigne la rupture et donne effet à une nouvelle manière de pratiquer la musique. Il commence à chanter dans les cercles privés et enregistre librement des cassettes qui se diffusent progressivement au sein de la jeunesse locale et dans les milieux estudiantins de Marrakech et d'Agadir. Progressivement, il rencontre des succès avec le développement du mouvement associatif dans la région au début des années 1990 qui, étant à la recherche des canaux de diffusion et des outils de la sauvegarde et de la promotion de la langue et de la culture amazighes, encourage ce genre de création. C'est pendant cette période qu'il décide de fonder sa troupe musicale.

Cette entrée en la matière se poursuit par une dévotion complète à la simplicité des rythmes et à la force du langage poétique et se déplace progressivement, sous les effets du contexte social, vers la nécessite et l'urgence de créer un style propre capable de marquer et de porter une identité collective. Il explique : « le Sud-est ; contrairement à d'autres régions amazighes, n'avait pas un vrai style musical auquel l'associer. Bien que notre héritage soit riche de chants et danses collectives, de rythmes et sonorités différentes, les gens ont toujours écouté la musique du Souss ou du Moyen-Atlas. Ce dernier surtout reste un milieu prolifique en termes de chanteurs, mais malheureusement ils n'ont rien donné à la cause amazighe, et

ils se trouvent relégués au rang de folklore. Mon intention était de rompre avec ce modèle et de restituer sa dignité à la création dans ses dimensions poétique et politique » (Granci, 2015 : 509).

1. Nba



2. Moha Mallal

Source : 1. Page facebook Saghru Band, 2. Page facebook Moha Mallal Fan

Cependant, cette recherche d'un style propre identifiant une région riche en actions militantes mais déficitaire en matière d'expressions artistiques engagées doit être située dans son contexte et conjuguée aux apports d'autres acteurs impliqués, eux-aussi, dans la transformation profonde de la scène musicale locale. L'expérience de Mallal anticipe certes cette initiative et cette volonté de la mise en forme du style, étant en effet le héraut et le meneur de cette renaissance. Son apport, en irrigant la passion musicale et l'amour d'un instrument ainsi que l'aventure de l'innovation, a constitué un préalable à la dynamique des pratiques artistiques dans la région. Mais la fondation d'*Amounstyle* est tributaire d'autres facteurs. Le devenir musical se produit en effet dans une forme de solidarité des apports engagés dans un contexte favorable au renforcement des propositions et des innovations. Il s'avère ainsi difficile de saisir l'émergence d'*Amounstyle* sans tenir compte des conditions particulières de la région dans la décennie 2000 et le rôle de la percée fulgurante d'une nouvelle figure montante Mbark Ou Larbi, dit NBA, et sa troupe Saghru. Né à Mellaâb en 1982 où il a passé sa prime enfance et y a poursuivi ses études primaires et secondaires, il a mené de front ses études de droit et de littérature française aux facultés de Meknès et d'Errachidia et son implication dans le développement de la musique contestataire, en tant que chanteur et activiste engagé. C'est au sein des campus qu'il a débuté sa carrière en animant des soirées, avec sa troupe qu'il fonde à une date antérieure en 2007, dans les manifestations et les journées culturelles et militantes du MCA. Chanteur et guitariste, mais jouant aussi d'autres instruments comme l'harmonica, il s'est imposé grâce à la portée contestataire de ses chansons et ses tournées aussi bien

artistiques ou informelles dans les différentes contrées de sa région natale. Sa mort précoce, suite à une maladie incurable, a aussi contribué dans l'entretien d'une image mythifiée de l'artiste. Il est même élevé au rang de martyr et de saint. Sa tombe est élevée au rang de site vénéré, le groupe Imgoun Life dit, dans leur chanson intitulée lmxzn, « *ad nẓuṛ sidi nba*, visiter le saint NBA ».

Si le rôle de Mallal demeure constant, l'entrée de NBA est structurante. Elle est à l'origine de l'introduction du vitalisme et du nouveau souffle dans l'expérience musicale de la région. Par son comportement d'agressivité militante, de son charisme et de l'usage intensif de la rhétorique contestataire dans ses chansons, NBA a imprimé un nouveau rythme à ce courant qui allait être baptisé *Amounstyle*. Son expérience et ses influences sur une jeunesse disposée à l'engagement ont instauré une forme de relation particulière à la musique[1]. Celle-ci est ainsi mobilisée clairement dans une logique instrumentale pour servir d'appui à la revendication identitaire et à la contestation sociale et politique. Mais cette position n'est compréhensible qu'en rapport avec le contexte qui l'a vu naître et se développer.

En effet, la situation du Sud-est au début du XXIe siècle se caractérise par une profonde mutation de la revendication identitaire. Un détour par les événements marquants est nécessaire pour appréhender ce contexte favorable à la modification du rapport à la pratique musicale et du sens que les acteurs accordent à leur engagement artistique.

L'année 2001 marque un tournant décisif dans l'histoire de la mobilisation identitaire amazighe. Au moment même où l'Etat se prépare à initier le processus de reconnaissance de la culture amazighe et la création de l'Institut Royal de la Culture Amazighe, les nouvelles qui arrivent d'Algérie sont tristes et inquiétantes. La mort du jeune lycéen Masinissa Guermah, le 18 avril 2001 en pleine préparation de la commémoration du printemps berbère, dans les locaux de la gendarmerie d'Ath Douala par une rafale d'arme automatique, a entraîné la Kabylie dans des émeutes sanglantes faisant plus d'une centaine de morts et des milliers de blessés ainsi que des dégâts matériels considérables, baptisées de ce fait printemps noir/*tafsut tabrkant*. Ce sont ces événements et leurs effets sur la forme d'organisation de la mobilisation des Kabyles ainsi que les conséquences de la relative reconnaissance de l'amazighe au Maroc qui exerceront une influence et une action de redynamisation des modalités opératoires du mouvement amazighe.

---

[1]L'apport de NBA est considérable et la majorité des artistes s'accordent sur le rôle qu'il a joué dans la redynamisation du champ musical local. Mallal (2012) confesse que « Il a influencé tous les jeunes du Sud-est. C'est grâce à lui que beaucoup d'entre eux ont pris l'initiative d'apprendre à jouer de la guitare. N'bark est similaire à une étoile qui a éclairé notre chemin ». De son côté, Ennassiri (2016 :6) reconnaît que NBA était derrière son engagement musical et le considère comme le flambeau de la musique engagée. Il en va de même de Abdou Ouinine, fondateur de la troupe Izumal-Freedom qui en fait l'école qui a ouvert leurs yeux à la musique. Le groupe *Imgoun* Life n'hésite pas en affirmant leur inscription dans *Amunstyle* à se prononcer sur la poursuite du chemin tracé par celui-ci « Amun Style, abrid n osalmad nnegh Amqran NBA ».

Il importe de souligner sans détailler le déroulement des événements et les actions en Kabylie que, dans la réaction à la répression, la population locale ainsi que les activistes culturels et politiques se sont organisés sous forme de comités locaux ou citoyens appelés coordination des Archs, daïras ou mouvement des Arouch[1]. Cette nouvelle forme de socialisation généralisée de la mobilisation et ses accents politiques ont séduit une fraction du Mouvement amazighe marocain d'autant plus que l'adhésion de certains activistes au processus d'institutionnalisation avec la création de l'IRCAM a créé des frustrations favorisant l'apparition des tendances à la radicalisation. C'est ainsi que, à partir de 2004, on assiste à l'apparition au sein des universités marocaines des coordinations à connotation tribale et régionale. Celles-ci constituent une version adaptée de l'organisation citoyenne kabyle au contexte de la vie estudiantine. Chaque coordination est baptisée au nom d'une tribu, d'une fédération ou invente un identifiant repérable et animée par des étudiants issus d'une même tribu ou région : coordination *tanzruft*, coordination Mohammed Khaïr Eddine des tribus d'*adrar*, coordination Ihahan. Dans cet émiettement onomastique se dégage une composante imposante, la coordination *Ayt ghighouch* regroupant les étudiants issus du Sud-est dont la constitution et le développement impacteront profondément la dynamique de la construction identitaire et ses répertoires d'action dans le Sud-est.

Compte tenu du fait que le Sud-est n'est pas peuplé par une seule tribu ou groupe ethnique, la dénomination *Ayt ghighouch* est proposée pour dépasser les clivages tribaux et inscrire la lutte dans l'unité et la solidarité des exclus. Selon la logique déterminant ce choix et souvent réitérée dans les communiqués et les débats des militants de cette coordination, la neutralité positive du nom permet de dissoudre les sources du conflit mobilisées aussi bien par l'ancien colonisateur que le makhzen que constitue la diversité de la composition tribale et ethnique de la région. Mais d'où provient ce terme ? Nos enquêtes ne nous ont pas permis de trancher la question de l'espace de son utilisation et de sa signification de base. Cette quête est rendue difficile par la variation des témoignages et leur adaptation au pouvoir symbolique des significations qu'il a revêtues après son imposition sur le champ estudiantin et social du Sud-est. Un militant, issu de la région et membre fondateur de la coordination à l'université d'Agadir, m'a confié qu'il est très difficile de repérer socialement l'aire de l'utilisation de ce mot dans les variantes dialectales locales. Il serait, selon lui, un néologisme produit dans le contexte migratoire. Il désigne, pour les ouvriers du bâtiment qui partent à la recherche du travail dans les chantiers des villes du Nord, les villages cloisonnés et perdus qu'ils traversent pendant leur voyage. Il était ainsi inventé et appliqué à cette situation observée d'enclavement, de misère et d'exclusion. Il peut être aussi le diminutif du mot *ayiɣuy* qui signifie les dates de mauvaise qualité qu'on donne aux bêtes. Le terme renvoie ainsi à la marginalité et à la précarité. C'est par un inversement de stigmate que le mot a été réutilisé dans le contexte estudiantin et commence à

[1] Pour plus d'informations voir (Chabani, 2001, Mahé, 2003 et Tilleli, 2003).

revêtir le sens de rebelle et de révolutionnaire, mais circonscrit aux activistes issus de la région du Sud-est.

Dans ce processus de dénomination se lit le parcours militant de ces protagonistes au sein du MCA. Relégués à l'ombre par d'autres éléments formés au sein d'associations culturelles, et particulièrement Tamaynut, qui ont monopolisé la direction du mouvement depuis son apparition au début des années 1990, ils n'ont réussi à émerger et à prendre le devant de la scène et à s'imposer comme leaders et meneurs de jeu que dans la recomposition de cette mouvance après 2001. L'émergence de la coordination est ainsi liée aux changements profonds observables dans l'action du mouvement revendicatif amazighe. Dans ce contexte de profondes mutations, *Ughighuch* sort de son ombre et acquiert des qualificatifs positifs. Sa volonté ne consiste plus à lutter seulement pour le contrôle du campus universitaire, il est aussi engagé dans la mobilisation des masses et dans la défense des droits sociaux des populations de sa région natale. Il instaure la devise *tamazirt d tmazight* (pays et culture) comme base du combat qu'il mène.

C'est ainsi que depuis 2005, les éléments se réclamant de cette coordination investissent leurs communautés d'origine et initient un travail de sensibilisation et d'organisation d'actions de protestation. Les actions requises dans cette perspective débordent largement le répertoire d'autolimitation habituellement employé par le mouvement amazighe en privilégiant le sit-in, la manifestation publique, les cercles de sensibilisation, le blocus des routes et le boycott des élections (Le Saout, 2009 :75-93) [1]. Dans cette perspective de mobilisation, la coordination offre un cadre de réflexion, de concertation et d'action. Il est incontestable que les formes d'organisation sont souvent retravaillées et recomposées. Contrairement à l'expérience kabyle où les institutions communautaires ont constitué un support à l'action protestataire, l'idée de la coordination au Maroc est d'une autre nature. Née au sein des universités qui se situent en dehors de l'espace social et géographique du Sud-est, elle se présente plus comme un relai d'importation des idées et des répertoires d'action et leur diffusion dans les régions natales des activistes. Répondant au besoin qui les anime de vouloir déborder les *murs* du campus universitaire, elle entend faire adhérer les populations aussi bien à la cause identitaire et les sensibiliser à la situation marginale dans laquelle elles vivent. Il importe de signaler que ce mouvement coïncide avec l'imbrication du sociopolitique et de l'identitaire dans la formation discursive amazighe et sa dérive vers la politisation. La coordination serait ainsi le produit de l'action d'une jeunesse qui revendique son identité ethnique et culturelle et conteste la marginalité de son territoire, comme un vécu forgé au fil de ses rapports avec le pouvoir central.

[1] Notons que l'investissement de la rue demeure une constante et une obsession de ces activistes. Les étudiants du MCA/site d'Agadir ont organisé, entre le 20 et 25 novembre 2017, leurs journées culturelles, sous le signe : « le MCA, de la sensibilisation à la cause amazighe à l'université jusqu'à son application sur le terrain dans la rue ». Elles étaient dédiées à la mémoire de Brahim Mouflih.

Il apparaît ainsi que l'émergence de cette forme de mobilisation permet à des fiertés régionales de s'exprimer, à la radicalité de la revendication de se constituer en trait marquant de l'engagement culturel et à l'organisation des actions de sensibilisation et de protestation en dehors de l'université de se développer. Le déplacement vers des villes souvent loin pour la poursuite des études fait éprouver le sentiment de former une communauté singulière et de le formuler à travers un style identitaire et contestataire distinct. C'est dans ce tournant que la musique est apparue comme un moyen puissant dans la stratégie de mobilisation et de contestation sociale et identitaire.

Nous pouvons ainsi dire que l'expérience kabyle est déterminante dans le choix de la coordination comme nom et cadre et dans l'orientation protestataire de la mobilisation. La radicalisation s'impose et devient un style militant. La nouvelle comme en kabylie, la jeunesse du Sud-est se saisit à son tour de la guitare, diffusée par le héraut Mallal qui constitue pour elle un symbole de rénovation. Chanter en langue amazighe minorée avec des paroles contestataires acquiert une véritable valeur d'engagement. Dans ce cadre, la nouvelle chanson, incarnée par Mallal, endosse l'habit révolutionnaire avec NBA et sa génération de chanteurs comme Imenza, Amnay sous l'influence exercée par la figure montante de la chanson contestataire kabyle Oulahlou. Dans ce processus de recomposition du champ musical, NBA a joué un rôle structurant en communiquant un sang neuf à la dynamique enclenchée. C'est dans cette fatalité ressentie de luttes politiques contre la marginalisation et pour la reconnaissance identitaire que se condensent le désir et la nécessité de créer des outils puissants et efficaces. La constitution du genre actuel se situe ainsi dans ce long chemin parcouru entre des essais répétitifs et improvisés, à la recherche de rythmes et mélodies adaptés à des poèmes composés dans les soirées silencieuses de la vallée de Dades, et l'affermissement d'un style aux contours et aux significations propres et connaissable dans l'identité des acteurs et dans la portée contestataire des chansons.

Traits et composantes du style

Il résulte de ce qui a été précédemment soulevé que l'apparition d'*Amounstyle* est le produit de la conjugaison de plusieurs facteurs aussi bien endogènes qu'exogènes. Le style proposé exprime cette volonté de se démarquer des expressions locales entachées de traditionalisme et du dépravé, d'établir un style propre et d'offrir une empreinte particulière à la mobilisation des militants culturels issus du Sud-est, en tant que territoire et identité revendiqués, au sein du mouvement amazighe. Il est formé de la réinterprétation des expériences différentes forgées sous l'effet de la passion personnelle et des influences extérieures essentiellement kabyles. L'affirmation du style a accompagné le développement de la coordination *Ayt ghighouch* et son imposition aussi bien dans les campus universitaires que dans l'espace social de la région. C'est dans le rapport à une région réinterprété en permanence en fonction de son histoire musicale et militante et de sa situation

sociale et politique que se définissent donc le profil de cette pratique et la signification donnée à son rôle et aux traits la caractérisant.

Notons au préalable que sa naissance effective, ou l'énonciation de son institution, s'est concrétisée suite à une déclaration commune entre Mallal et NBA. Elle désigne ce moment où ces deux figures imposantes de la scène locale et représentatives de l'innovation musicale ont ressenti le besoin d'instituer une nouvelle situation artistique et de donner corps à un mouvement artistique collectif. Il est vrai qu'il existe une différence capitale entre l'expérience de Mallal, prolongée sur une vingtaine d'années, et la percée vive et imposante de NBA. L'écart tient d'abord aux particularités de leurs musiques. Bien qu'ils aient en commun l'emploi de certains instruments et l'engagement militant, les rythmes et le langage des poèmes chantés ne prédestinent pas à former un style commun. Il tient aussi aux tempéraments personnels et à leur style militant. Cette différence trouve son explication dans le lieu et le moment où ils sont engagés dans la musique. La trajectoire de Mallal est certes déterminée par les contraintes des fondations et par le répertoire limité d'action du mouvement associatif amazighe propre à ce moment de l'histoire, elle porte ainsi les traits des commencements. En revanche, l'épopée de NBA correspond plus à la mutation de la revendication identitaire et à sa transformation en une mobilisation protestataire combinant les demandes culturelles avec celles d'ordre social et politique. Autrement dit, Mallal incarne les débuts du processus de construction identitaire et NBA la mutation de la lutte et sa radicalisation. Si, en apparence, tout milite en faveur de la divergence de leurs parcours et carrières, la conjoncture a favorisé l'agrégation de leurs efforts et leur association dans la perspective d'établir un style qu'on reconnaîtrait et qu'on délimite. Elle les a unis dans le sens d'instituer une régularité musicale et d'édifier les sentiers vers un horizon commun.

Selon plusieurs témoignages, la cérémonie du baptême a eu lieu au cours de leur rencontre à Ouarzazate en 2009. NBA est venu enregistrer, avec sa troupe Saghru, dans les locaux du studio AZAWAN SUND aménagés et mis à la disposition des artistes du Sud-est par Mallal, leur troisième album intitulé *awes i tala* : aide moi à pleurer. Les deux artistes énoncent publiquement le nom qu'ils donnent au style et au courant qu'ils souhaitent initier et qui peut lui servir d'identifiant. Une publication d'Omar Zanifi, qui se présente à l'époque comme un *manager* du jeune chanteur et de sa troupe, posté, le 25 mai 2009, sur les pages du site amazighnews, garde encore les traces de cette déclaration. Sous le titre ''Mallal et NBA lancent le grand projet artistique : Amun style'', il situe cette initiative dans son contexte et définit les raisons qui sont à son origine. En rappelant que « le sort de la musique de la région est en jeu », il dit que cette initiative entend rassembler les artistes de la région autour d'un style qui leur est propre et d'édifier avec l'art ce que la politique a ébranlé. Il avance aussi que le fait de nommer permet de tracer une frontière, de se distinguer la production actuelle des musiques et des genres préexistants.

Il importe d'indiquer que cette date marque la multiplication des troupes et la visibilité sociale du genre nécessitant un emblème symbolique puissant et rassembleur. Le terme semble condenser ses éléments. Il provient du verbe *mun* qui veut dire unir et suivre, il est aussi le nom d'une divinité ancienne, le dieu *Amun*. L'onomastique choisie renvoie ainsi à la profondeur historique, à l'union et au rassemblement autour d'un projet et le partage d'une situation et d'un sort communs. Dans le long entretien accordé au chercheur italien Granci, Mallal explique l'origine de ce choix : « Amun, c'est de Dieu des dieux dont quelques monuments sont érigés à Siwa, à l'ouest de l'Egypte, où d'autres Imazighen [pl. de Amazigh] comme nous vivent encore. D'après mes recherches, Amun vient du mot amazigh *tamunt* qui veut dire « l'union » et aussi « la fraternité ». Dans notre cas, Amun symbolise le mélange stylistique qu'on propose et aussi l'esprit solidaire qui rassemble les artistes et les activistes du Sud-est », » (Granci, 2015 : 510-511).

Le terme forgé par la réinterprétation du nom d'une divinité avec le sens pris actuellement dans le champ sémantique de la langue amazighe permet aussi bien de nommer un mouvement artistique naissant que de lui donner une signification et une impulsion. Nommer permet de différencier et de classifier. Il vient d'abord se substituer au vide lexical créé par le rejet des types locaux et donne vigueur à ce mouvement qui se dessine et se construit dans l'agrégation des expériences individuelles. La dénomination institue en fait un cadre autonome et réglé de création et inscrit le développement musical dans un mouvement d'accumulation. Le sens qu'elle couvre rappelle aussi une forme de solidarité des démunis. Au-delà, cet acte joue un rôle important dans la construction du profil musical. Il participe profondément à l'autorégulation identitaire. La construction de représentations communes sur la musique et son rôle et leur partage par un ensemble d'acteurs contribuent à l'imposition d'un modèle qui incite les nouveaux arrivants à prolonger l'expérience et les anciens à reconfigurer leur conception et l'adapter aux ''canons''. Le nom propre se présente ainsi non pas comme un terme qualifiant mais comme une dénomination opératoire.

La finalité de la constitution d'un courant sous le signe d'un nom propre réside dans la volonté d'instituer un ensemble de règles, de comportements, de techniques et de styles comme un modèle de référence. En déclenchant ce processus, les acteurs impliqués sont parvenus à faire de quelques traits les marqueurs du genre annoncé. Les paragraphes qui suivent s'efforceront de présenter ce qui le caractérise et fonde son identité en se focalisant sur les fonctions et significations de la pratique musicale et sur les profils des artistes qui y sont engagés.

La dimension engagée et contestataire constitue un trait important dans la représentation de la pratique musicale. Elle est souvent attestée publiquement par les acteurs et a suscité l'intérêt des chercheurs qui ont abordé aussi bien cette pratique que le mouvement qu'elle soutient et représente (Granci, 2015 : 509-519 et Le Saout, 2009 : 75-93). Cette caractéristique apparaît clairement dans les sens que les acteurs impliqués, dans cette inscription collective sous la bannière d'un style

commun, attribuent à leur action et mobilisent dans les interprétations permanentes de leurs gestes, engagements et performances. La majorité des musiciens admettent ce fait et se représentent la musique comme la nouvelle arme contre le mépris et la marginalisation. Dans son entretien avec Granci (2005), Mallal définit les chansons produites par les artistes inscrits dans ce courant comme le récit des blessures infligées à une région marginalisée. Elles constituent le cri contre le despotisme et la corruption et envisagent l'appropriation d'une identité niée. NBA inscrit sa perception dans cette même logique. Il annonce, dans un entretien accordé au journal électronique arabophone *hespress.com,* publié le 19 mai 2009, que les chansons de leur troupe Saghru Band sont un cri contre le mépris et la soumission, « ils prennent, dit-il, la relève du combat initié par leurs ancêtres, mais avec une autre arme qui est la musique ». A*munstyle* est ainsi, suivant sa formule célèbre, une *tizlit ittnayn*, une chanson combattante. Il est considéré comme un acte de résistance à la fatalité historique et géographique du repli et de la marginalisation, pour utiliser les termes d'un autre artiste U3qa de la troupe Tagrawla. Dans le même sens, Yafelman indique, en présentant l'artiste Mallal sur le site *tamazgha.fr*[1], que celui-ci a adopté la guitare et « en a fait une arme pour revendiquer la liberté et l'amazighité, dénoncer le mensonge [et] chanter la trahison, la terre, la montagne […] et la justice sociale ».

Ces artistes, activistes engagés et attentifs aux rôles que la musique doit jouer dans le contexte où ils évoluent développent un attachement prononcé pour cette fonction sociale de la musique. « Notre musique est celle des marginalisés, des opprimés, qui ne trouvent plus d'arme que la guitare pour résister et lutter », me confie un membre de la troupe Tagrawla[2]. Moha Ennasiri (2016 : 6), du groupe *Tawargit* fondé en 2011, utilise les mêmes termes pour qualifier son engagement musical. « Notre chanson composée de rythmes universels avec un fonds amazighe et africain reflète la réalité du peuple amazighe, elle traite les problèmes existentiels, sociaux et politique, comme le printemps démocratique amazighe, les soulèvements populaires et surtout la rébellion épique d'Imider, elle aborde aussi le Maroc oublié du 21 siècle victime du froid et de la misère, nous chantons aussi la dignité et la justice sociale et le refus de toute négociation entre liberté et sécurité… nous avons fait en sorte que notre voix exprime les rêves de tous les opprimés et surtout le Sud-est ». La marge s'invoque souvent comme une sorte de marqueur d'un espace et d'une identité régionale. Il n'est donc pas abusif de qualifier ce genre de musique engagée, contestataire et protestataire. Parmi les nombreux propos glanés dans des conversations informels, retenons ceux-ci : « notre engagement musical est plus qu'une passion, il est un soulèvement contre toutes les formes de l'injustice, il est un cri et une révolte après que les peines et les

[1] En préface à un entretien diffusé le 12 mars 2006 et consulté le 15 novembre 2017.

[2] La parabole de la musique comme un fusil est constante dans les représentations faites du rôle et de la fonction de ce type, ainsi Angmar, dans un entretien réalisé par Mimoun Oum Laid et publié dans le site de *hespress.com* le 9 juin 2009 dit : «nous essayons de viser par nos chansons comme un fusil celui qui tente de nier l'identité réelle de ce peuple ».

déceptions ont alourdi nos cœurs », « nous nous sommes soulevés pour délivrer *asammr* (Sud-est) des ténèbres de la marginalisation et de l'exclusion », ou encore « nos chants sont d'abord un cri contre l'oppression » et « nous voulons faire face au mépris des institutions, mépris méthodique que l'Etat exerce sous forme d'une punition collective ». C'est en ce sens que ce style véhicule une conception victimaire et produit une chanson sur-politisée.

La lecture des textes des chansons fait émerger ce caractère. Dans la présentation de son album *amrsal*, Mallal (2012) explique que « le titre est toujours le point fort d'un travail. Il résume tout en un seul mot parfois. ''*Amersal*'' est un phénomène naturel qui attaque la terre fertile et la rend totalement stérile par l'excès du sel. Ce qui mène vers des crises économiques, sociales et culturelles. J'ai bien aimé ce titre car il résume tous les malheurs des habitants du Sud-est ». Pour indiquer la présence obsessionnelle de cette position dans les textes de ces artistes, citons à titre d'exemple cet extrait d'une chanson de Saghru Band : « *aɣuyyi nnɣ dda ittɣar/ am tuga da inɣa wafar* : le cri de révolte est un courant/ Il engloutit les champs comme une mauvaise herbe ». La chanson est ainsi considérée comme un cri de révolte et de refus. Telle une marrée qui déferle, elle engloutit l'espace et les cœurs. Dans le même sens, le tout premier album enregistré de cette troupe s'intitule *Muḥa*, symbole d'une jeunesse perdue et sans avenir. Il présente Muḥa comme un jeune errant dans les ruelles et un chômeur qui ne rêve que d'émigration parce qu'il se voit assigné au statut d'étranger dans son propre pays[1]. Cette situation est la conséquence de la marginalisation et des politiques discriminatoires et oppressantes du pouvoir central. *ɣiɣu ur yamu isslka t udabu*/ Riru est exclu, il est méprisé par le pouvoir[2], peut-on lire dans une autre chanson, ou encore *abrid, ur illi s adrar/ ur iɣri ɣar iwis n umɣar* : les chemins ne mènent pas à la montagne/ seul le fils du chef a fait des études[3]. La troupe *lulan-d*, (ils sont nés/ils ont émergé) sombre elle-aussi dans un pessimisme exacerbé. Elle chante : Depuis ma prime naissance, je n'ai jamais vu passer un jour heureux [*nkk sg may d lligh/ass umlil ur t ẓṛigh*] ». La performance d'Imgun Life ressemble plus à une mise en musique de slogans politiques, des pamphlets caricaturaux et des attaques récurrentes contre l'arabisme et ses symboles nationaux. Elle est, en un mot, un franc mépris pour le pouvoir central et pour les figures illustres du nationalisme *officiel*. Sans multiplier les exemples, il importe de souligner que la fonction principale de cette production musicale serait ainsi, et au-delà de la construction d'un style propre et visiblement distinctif, de s'insurger face à cette situation ressentie de mépris et d'exclusion. Elle est le produit d'une sensibilité de la marge et du sentiment de l'oppression. Elle ne fait donc que véhiculer les thèmes récurrents de la mobilisation socio-identitaire dont elle est le produit et se fait le porte-parole.

---

[1] Igllin muḥa gr lɜwali izla/..muḥa d acumar iɣra aɣ d bṛra/ g tmaizrt n daddas yaɣul ig u bṛṛa
[2] Tiré de la chanson *Riru*, album Muha, 2007.
[3] Tiré de la chanson *gra-d ifassn*, album Muha, 2007.

La focalisation sur la situation du Sud-est, dit dans le langage employé *asammr* ou *unzul ugmiḍ*, conduit à la réhabilitation de la mémoire collective et la mise en avant des valeurs locales, de l'esprit communautaire et du passé glorieux[1]. Ces éléments sont souvent mythifiés. Les chanteurs définissent ainsi leur région comme faite de courage et de sacrifice, elle est arrosée par le sang des ancêtres et a nourri ses fils des valeurs de bravoure et de résistance. La chanson produite dans cette atmosphère donne forme aux mythes qui circulent dans le monde militant amazighiste. Assou Ou Baslam et zayd Ou Hmad traversent les âges et peuplent leurs textes pour évoquer un passé glorieux, fait de lutte et d'épopées guerrières. « Nous poursuivons la voie tracée par Zayd Ou Hmad » a chanté la troupe Saghru. Faire de la musique suppose ainsi de célébrer et de faire vivre ces temps *historiquement* vécus. « Le Sud-est a toujours existé pour résister, pour peiner et subir », dit un membre de la troupe Tagrawla. Les communiqués de la coordination *Ayt ghighouch* se terminent souvent par ces propos attribués à Assou Ou Baslam : « Au temps de paix, nous arrosons la terre de nos sueurs, et au temps des guerres et des hostilités, nous l'arrosons de notre sang et sacrifices » et diffusent certaines idées communément partagées comme « la résistance ne surgit que d'une terre arrosée du sang des ancêtres libres et héroïques et non de celle des traitres » et « Alban, c'est l'école des fiertés locales et de la dignité ». L'histoire locale et la mémoire collective sont exhibées pour servir de rappel ou de soutien aux batailles actuelles. Notons que l'exaltation de la particularité militante du Sud-est n'est pas nouvelle, elle remonte aux premières rencontres entre les activistes culturels à la veille de l'adoption de la charte d'Agadir en août 1991. Les militants réunis au sein de l'association Ghris, qui allait devenir l'association socioculturelle Tilelli, présents aux travaux de l'université d'Eté présentent un profil distinct. L'arrestation en marge du défilé ouvrier du premier mai 1994 a contribué au renforcement de l'identité affichée. La coordination régionale *Ayt ghighouch* se présente ainsi comme l'aboutissement de ce processus et en constitue le condensé.

Par ailleurs, les noms des troupes portent en eux-mêmes le message de ce type de musique : la révolte, l'avenir, le rêve, les référents identitaires. Tagrawla est la révolution ou rébellion. Tawargit désigne le rêve. D'après le fondateur de cette troupe, le terme choisi renvoie à l'espoir de changer la situation qui anime ses membres. « *tawargit* est rêve en amazighe… il signifie notre attachement au rêve de libération et d'affranchissement pour lequel nos ancêtres ont offert leur vie, c'est une façon de mettre en relation le présent et le passé. Le rêve est cette lumière intérieure qui fait vivre la mémoire d'un peuple opprimé et qui lutte pour ses droits et contre l'exclusion et la marginalisation ainsi que l'ignorance et la pauvreté et sans rêve aucun peuple ne peut réaliser sa renaissance intellectuelle, culturelle et

[1] Il est à noter que les membres de la tribu Ait Atta dont sont issus un nombre important de ces chanteurs et les activistes de la coordination Ayt Ghighouch ont un rapport très particulier avec leur histoire. Déjà en 1913, l'officier-interprète Denoun remarque dans *Essai sur la monographie de la tribu berbère des Ait atta* que « l'histoire des Aït Atta racontée par eux-mêmes ne serait qu'un long panégyrique » (SHD 3H1827/GR9M2123).

politique » (Ennassiri, 2016 : 6). Saghru band, la troupe de NBA, interpelle la mémoire locale. Le mont saghrou est le lieu de la dernière bataille délivrée contre l'occupant français. Il représente ainsi le dépôt de toutes les ressources symboliques de la résistance. Il établit la connexion avec le passé glorieux et l'imaginaire collectif guerrier[1]. Le genre produit dans cet élan collectif permet de coïncider la musique que les acteurs se représentent à l'origine de leurs goûts et passions et l'engagement qu'ils se sentent comme obligation et effet de la situation vécue. Il donne incontestablement à ceux ayant un fort « différentiel identitaire » des ressources supplémentaires dans leurs stratégies de contestation sociale ou d'affirmation régionale.

La formation de ce genre est étroitement liée au changement des modalités d'action du mouvement de construction identitaire. Cela montre comment la diffusion de certains signifiants ou idéologies universalistes a fourni un moyen d'acculturation ou d'interaction aboutissant au développement des identités et des styles particularistes. Même si la mobilisation identitaire au Sud-est s'inscrit dans un cadre global, elle cherche des arguments et des stratégies pour développer sa configuration locale. Le genre inventé et défendu comme moderne et authentique apparaît ainsi comme un moyen d'expression d'une demande sociale, politique et identitaire dans un cadre musical mobilisé à la fois pour transcender la porosité musicale héritée et créer une configuration locale particulière. Il est l'expression d'une sensibilité identitaire régionale blessée.

Une caractéristique de taille réside dans le profil des artistes engagés dans cette aventure musicale. L'observation des trajectoires fait émerger que la majorité des acteurs font partie de la jeunesse scolarisée. S'ils ne commencent pas déjà à jouer dans les activités au lycée, leurs premiers pas en la matière coïncident avec les débuts de leur vie universitaire. Jouer pour la cause et s'activer au sein du MCA à l'université constituent une épreuve identitaire. Ce qui prédomine dans les discours sur les débuts, c'est que l'implication dans la mouvance estudiantine est vécue comme une entrée en matière musicale. NBA et Amami Moha, fondateur de la troupe d'Imenza n tilelli, ont fait leurs premiers pas dans les campus universitaires et les activités associatives. Il en est de même des autres amounstylistes. « Ma carrière musicale, dit Moha Ennasiri (2016 :6), a commencé en 2007 à Imtghren [Rachidia] avec mes amis étudiants. Nous avons participé aux soirées organisées dans certains campus universitaires et j'ai aussi participé avec la troupe saghrou band dans un festival organisé par le MCA à Meknès en 2009 ». C'est dans les couloirs des facultés et les chambres des résidences universitaires que ces jeunes inventent leur musique. Des vocations s'éveillent et donnent naissance à de nouvelles troupes. A cet égard, Amnay Abdelhadi (2016 : 15), a créé sa troupe à Agadir, sur une idée murie pendant sa jeunesse à Boumaln dads où il a

[1] Imal : avenir, Luland : ils sont nés, ils sont nés/ils ont émergé, Iylaln : les oiseaux, Imnza : les premiers, les ancêtres, Amnay : cavalier, Ayyur : lune Imgun life : la vie des Imgoun, Izumal freedom : traces ou indices de liberté.

déjà animé des soirées pour des associations culturelles. Il note : « quand j'ai rejoint l'université d'Agadir, j'ai croisé d'autres étudiants artistes avec lesquels je partage la même passion et la même conception musical. Nous avons ainsi travaillé ensemble à la constitution de notre troupe ». La simultanéité de l'action militante et de la pratique musicale marquent ces parcours.

Il est aussi utile de prendre en considération les formes d'expression et les modalités de performance dans la caractérisation de ce style. Les agents impliqués dans cet élan musical admettent le caractère innovant de leur musique. Ils estiment que si les *Ayt usammr* (les habitants du Sud-est) veulent faire entendre leur voix et colère, ils doivent s'inscrire dans leur temps en quittant les ruelles d'Igherm et partir à la rencontre de l'autre. *Amounstyle* se veut ainsi un courant de modernisation musicale, mais aussi d'appropriation des valeurs positives du patrimoine local. Ses auteurs revendiquent ainsi une forme de mariage entre musique moderne et rythmes locaux puisés dans des expressions communautaires comme *ahidous* et *tamdyazt*. La manière avec laquelle se pratique et s'animent les représentations publiques donnent à ce style un caractère particulier. Les soirées sont souvent des moments interactionnels intenses. La performance est, d'une certaine façon, « exécutée » collectivement. Le public, constitué majoritairement de jeunes, brandissant des drapeaux et des signes extérieurs identitaires et scandant des slogans, participe largement à la séance et joue parfois même le rôle de chorale.

Notons aussi que la multiplication des troupes et la richesse des répertoires chantés contrastent avec la faiblesse de la diffusion qui ne dépasse pas les frontières sociales de la jeunesse engagée du Sud-est et les campus universitaires. C'est pourquoi l'internet a pris une place décisive dans le fonctionnement de ce monde artistique. La généralisation de la connexion allait profondément transformer la diffusion. Mallal, qui avait déjà confié à Granci (2017) que « le meilleur outil de diffusion en tout cas reste l'internet, tant qu'on fait nous-mêmes de l'auto-piratage. On enregistre et on met les chansons directement en ligne ». Amnay (2016 :15) déclare quant à lui que « l'internet milite en notre faveur ». Les artistes diffusent ainsi librement leurs produits sur les différents réseaux comme facebook, youtube. L'internet a ainsi permis de détourner les circuits fermés des diffuseurs officiels et d'échapper aux contraintes des circuits commerciaux de production et de diffusion. Il favorise en outre de ne pas s'ajuster au goût dominant. Les artistes pratiquent ainsi une forme de piratage volontaire.

Il résulte de cette étude qu'*Amounstyle* a émergé dans le contexte de la formation et du développement d'un nouveau type de rapport à l'affirmation identitaire que constitue le regroupement des coordinations à connotation tribale ou régionale. Si elle stimule le processus de réappropriation des expériences des autres comme les Kabyles, elle ne participe pas pour autant à éroder les démarcations identitaires spécifiques, elle contribue en revanche à les renforcer. Dans cette stratégie de différenciation la musique joue un rôle majeur. Elle offre ce en quoi la contestation locale se distinguerait des autres expressions et organisations de la revendication identitaire amazighe. Elle a permis sa territorialisation souhaitée et constitue un

moyen puissant de faire adhérer les populations aux thèmes contestataires. La chanson engagée que revendique la tendance *Amounstyle* est une voix intensément vivante et révolté, elle exprime un engagement en faveur de l'identité amazighe et régionale, une dénonciation de la situation économique et sociale. La jeunesse du Sud-est va vite s'identifier dans ce style et y trouver une forme d'identité de groupe. La posture révolutionnaire de NBA et la figure paternelle de Mallal habitent l'imaginaire construit et fondent ses principaux référents dans cette aventure musicale. La forme édifiée marque une double mise à distance par rapport à la culture officielle décriée et vis-à-vis des expressions communautaires délaissées. Elle exprime la vive conscience que les acteurs impliqués dans ce renouveau musical ont de l'importance croissante de la musique dans la diffusion des idées et dans la sensibilisation des masses. *Amounstyle* est le produit des effets du changement dans la perspective de la valorisation du local, la variation des répertoires et des stratégies d'action et l'intégration du social à la rhétorique de la construction identitaire.

Bibliographie

Chabani, Hamid, 2001, *Le printemps noir de 2001 en Kabylie. Le cas de la coordination communale d'Aïn-Zaouïa*, Paris, l'Harmattan.

Denoun, Cpt, 1913, *Essai sur la monographie de la tribu berbère des Ait atta*, GR9M2123 (SHD 3H1827).

Granci, Jacopo, 2015, « Amun Style ou le foisonnement de la musique amazighe engagée dans le Sud-est », in *Le Maroc au présent*, Baudouin Dupret, Zakaria Rhani, Assia Boutaleb, et al, Rabat, Eds Centre Jacques Berque : 509-519.

Hennion, Antoine, 2007, *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation,* Paris, Eds Métailié.

Le Saout, Didier, 2009, « la radicalisation de la revendication amazighe au Maroc. Le Sud-est comme imaginaire militant », *L'Année du Maghreb*, V/2009, p. 75-93.

Mahé, Alain, 2003, « Mobilisation citoyenne en Kabylie – La révolte des anciens et des modernes », *Alternatives Internationales,* n°7, Mars-Avril.

Tilelli Emma, 2003, « Le Mouvement citoyen kabyle », *Pouvoirs*, n°106, p.149-162.

Entretiens

Ait Said, Omar, 2017, « Entretien », *Lemonde amazighe,* n°192, 13 janvier, p.7.

Amnay, Abdelhadi, « Entretien », *Lemondeamazigh*, n°185, mai 2016, p.15.

Mallal, Moha, 2017, « Entretien », *Lemonde amazighe*, n°193, 13 février, p.8

Moha Ennasiri, 2016, « Entretien », *anttag*, n°24, mai, p.6.

Webographie

Angmar, 2009, « Entretien », réalisé par Mimoun Oum Laid, https://www.hespress.com/tamazight/13375.html, 9 juin, consulté janvier 2018.

Izumal freedom, 2013, « Entretien », réalisé par Lahcen Fatihi, http://www.dades-infos.com/?p=4592, 1 avril, consulté février 2018.

Mallal, Mohamed, 2006, « Entretien », réalisé par A. Yafelman, http://www.tamazgha.fr/Moha-Mallal-Il-serait-fou-d-obliger-un-oiseau-a-ne-pas-chanter,1583.html, 12 mars, consulté novembre 2017.

Mallal, Mohamed, 2012, « Entretien », réalisé par Lhoussain Azergui, *http://neocultureamazighe.blog.lemonde.fr/2012/01/19/moha-mallal-nba-est-similaire-a-une-etoile-qui-a-eclaire-notre-chemin,* 12 janvier, consulté décembre 2017.

Mallal, Mohamed, 2013, « entretien », réalisé par Ahmed Sifawin, http://www.dades-infos.com/?p=5928, 3 mai, consulté décembre 2018.

NBA, 2009, « Entretien », réalisé par Fatima Zahra Ezzaim, *https://www.hespress.com/tamazight/12954.html*, consulté novembre 2017.

Zanifi, Omar, 2009, « Mallal et Nba lancent le grand projet artistique : Amun style », https://www.amazighnews.net/20090525334/Amun-style.html, 25 mai, consulté novembre 2017.

Les origines des *rrways*, chanteurs professionnels ambulants du Sud marocain

El khatir Aboulkacem-Afulay

Dans une discussion sur les variations dialectales et l'unité de la langue amazighe, un collègue a invoqué la tradition des *rrways,* chanteurs et musiciens professionnels en présence dans le Sud marocain et dans les principales villes du pays et à l'étranger, pour soutenir ses propos sur l'homogénéité des réalisations artistiques et linguistiques dans un espace aussi large que l'aire tachelhit. En évoquant les productions poétiques et les performances musicales d'Omar Ouahrouch[1], qui est originaire d'Imintanut, et de celles de Lhajj Belaïd[2], qui est issu de la région de Tiznit, il postule que, malgré la distance géographique et historique et les variations linguistiques locales qui se manifestent dans les pratiques langagières des locuteurs natifs, les expériences de ces deux chanteurs présentent des traits communs. Mais au lieu de s'interroger sur la spécificité de la pratique musicale des *rrways,* appelée localement *tarrayst*, *tirruysa* ou *amarg n rrways*, qui, compte tenu des conditions de sa constitution, a réussi à s'établir en une forme poético-musicale homogène, le collègue, habité par l'actualité scientifique de l'amazighe dont le processus de normalisation et les arguments linguistiques de sa légitimation occupent une place considérable, n'en voit que les signes d'une unité des pratiques linguistiques et culturelles.

S'il est vrai que l'attitude exprimée dans cette discussion montre certes le caractère particulier de cette forme poético-musicale et sa tendance à requérir des traits communs malgré les origines sociales et tribales différentes de ses agents, il n'en

[1] Nè présumé en 1926 à Tihouna N Imzilen (Unzut/Mezouda), Omar Ouahrouch figure parmi la deuxième génération des rrways qui ont acquis les techniques et les normes auprès des fondateurs. Après des essais d'improvisation dans les aires de poésie communautaire/*isuays* dans une tribu connue par la force du verbe de ses poètes, il a intégré les troupes en vogue à l'époque de l'école de Marrakech comme celle de Moulay Moh et de Moulay Ali qui se produisent essentiellement dans la place Jamaa El Fna. Il est connu pour avoir composé des chansons sur les légendes et les mythes emblématiques comme celui de Hammou Namir. Il est mort le 27 octobre 1994.

[2] Figure imposante de la tradition tout le long de la première moitié du XXe siècle, il est parmi les fondateurs de la pratique et a contribué à l'asseoir et à établir les normes qui la caractérisent. Né probablement dans la décennie 1870 à Anou N Adou, dans les faubourgs de la cité de Tiznit, il a fréquenté les grandes demeures caïdales comme celle du Pacha de Marrakech, Thami El Glaoui. Il serait mort en 1945, pour plus d'informations Voir (Ben Ihya, 1997, Galand-Pernet, 1972, Lakhsassi, 1991 et 2006 et Moustaoui, 2007).

demeure pas moins que les raisons ne devraient pas être recherchées dans une possible unité des performances linguistiques et musicales des communautés amazighophones, mais plutôt dans les conditions particulières de la formation et de l'affirmation de cette pratique. La remarque saisit parfaitement sa pleine singularité. C'est parce qu'elle est affranchie des structures des communautés et de leurs productions poétiques et musicales que cette pratique, en évoluant dans un autre contexte, s'est constituée progressivement en forme homogène avec des traits et accents particuliers et partagés. Le caractère commun des performances est ainsi à mettre en rapport avec l'histoire de sa constitution et l'affirmation d'un modèle de référence auquel les prétendants au titre de *rrays* doivent se conformer.

Cela étant, cette étude entend, en accordant une attention particulière aux conditions de possibilité et aux compositions et recompositions des formes artistiques, dégager quelques hypothèses sur la genèse et le développement de cette pratique. Partant du postulat que *tirruysa* est le produit du développement historique d'un style musical par effets de synthèse et de sélections, cette étude se veut d'abord une analyse de la constitution progressive de cette pratique particulièrement pendant la première moitié du vingtième siècle. Elle essaiera de suggérer certaines hypothèses sur les origines probables de cette pratique musicale et les facteurs et influences qui ont concouru à son développement et à l'affirmation du modèle qui constitue actuellement la référence dominante. Comment on est arrivé à un modèle de troupe ? Et quels sont les facteurs qui ont favorisé ce développent ?

Il convient d'indiquer que l'étude de la formation et les processus de l'affirmation de *tarrayst* sur la scène artistique et comment elle a pris les caractéristiques fondamentales qui fondent son identité et sa spécificité est sans aucun doute une entreprise difficile. La difficulté émerge tout d'abord du fait que les origines des formes artistiques qui peuvent être considérées comme ses matériaux de base sont difficilement cernables, ensuite les foyers de son développement et de sa cristallisation sont nombreux, différents et ouverts sur des influences multiples. Compte tenu de la rareté des documents et des études consacrées aux musiques amazighes par les scientifiques qui se sont occupés des sociétés nord-africaines au début de l'installation française[1], il est difficile de déterminer avec exactitude ses liens avec les formes anciennes dont elle serait issue. L'exploitation de la documentation disponible peut toutefois nous aider pour formuler des constations dans ce sens. La question que je voudrais examiner en premier lieu, c'est les chemins multiples pris par cette pratique pour arriver à la forme qui la caractérise dans la seconde moitié du XX. Pour ce faire, nous allons tout d'abord exposer

[1] Dans *Essai sur la littérature des Berbères*, Henri Basset (2001 :187) souligne l'état des études sur les musiques amazighes à cette époque. Il remarque que la musique paraît « différemment évoluée selon les régions, et nous la connaissons mal. Une étude méthodique nécessiterait, il est vrai, des connaissances techniques que possédaient rarement les ethnographes qui se sont occupés de l'Afrique du Nord ».

comment cette pratique se présentait aux observateurs au tout début du Maroc colonial.

Les premières configurations

Les *rrways*, dont le singulier est *rrays* qui signifie le chef ou le maître, désignent actuellement un genre poético-musical en présence chez les Ichlehin, groupes amazighophones du Sud marocain. Le terme renvoie à des chanteurs professionnels qui se produisent en troupe et présentent des profils différents. La troupe se compose d'un chef, souvent homme appelé *rrays.* Il est musicien-chanteur à la vièle monocorde. Il dirige les autres joueurs d'instruments de musique divers comme *luṭaṛ*, un luth à trois cordes, *nnaqus/* cloche ou métallophone, des tambours *allun* et des danseuses *tarrwaysin.* Ces dernières dansent, jouent parfois de petites cymbalettes en cuivre appelées *nwiqsat* et chantent en chœur, en compagnie des autres musiciens de la troupe, les phrases mélodiques répétées. Mais certaines troupes sont créées et dirigées par des femmes. Dans ce cas, *tarrayst* est le chef de troupe et occupe dans ce cas le rôle de *rrays*. Toutefois, les femmes-chefs de troupe, ne jouent pas la vièle monocorde, elles se font accompagner par un musicien professionnel. Pour marquer leur statut, elles se parent d'un costume différent et n'entrent dans les scènes de danse que rarement. Si cette composition est la norme qui donne actuellement identité à cette pratique, elle n'est que l'aboutissement d'un cheminement progressif et ne s'est établie sous cette forme que vers la fin de la première moitié du siècle dernier. Les documents dont nous disposons permettent de situer dans l'histoire les premières configurations et les principales étapes de leur développement.

Le témoignage de l'orientaliste et philologue allemand Hans Stumme (1895)[1], dans la dernière décennie du XIXe siècle, paraît être un des plus anciens documents sur les types musicaux et poétiques en présence dans l'espace tachlehitophone. En octobre 1894, il entre en contact avec une troupe d'acrobates originaires de Tazeroualt et que dirige Lhajj Abdellah ben Mhammed, qui est en tournée à Leibzig. Stumme saisit cette occasion et lors de ses entretiens avec un jeune membre de la troupe, Moulay Ali Ben Mohamed, il se met, au-delà la transcription d'un nombre important de poèmes que ce jongleur a appris par cœur, au recueil d'informations sur les genres poétiques et les styles musicaux qui caractérisent la scène artistique locale. Selon ses notes, la poésie ou la chanson chleuhe comporte quatre catégories principales : *lqiṣt, tanḍḍamt, tamawuct et lγna*. Si les trois dernières se rapportent au contexte d'exécution et de fonctionnement de la musique communautaire, *lqiṣt,* comme elle est définie dans sa présentation, a un lien direct avec notre sujet, parce que sa mise en chanson donne naissance à des styles

[1] Pour toutes les notes se rapportant au travail de Stumme, *Dichtkunst und gedichte der Scluh*, j'ai exploité la version française, Art poétique et poèmes des Chleuh, établie par Mme Anne Devergnas-Dieumgard. Cette traduction n'est pas encore publiée, je tiens à remercier M. Rachid Agrour qui m'a permis de consulter le tapuscrit.

musicaux très particuliers. Au sein de cette dernière catégorie, il distingue entre deux types de *lqiṣat* ou histoires en fonction des thèmes traités. La différence thématique détermine aussi le type d'instruments employés. Ainsi, le premier genre renvoie aux histoires édifiantes. Il met en vers pour des besoins d'éducation ou de propagande confrérique des thèmes religieux, historiques ou hagiographiques. De par sa valeur sociale ou religieuse, ce genre est destiné à être chanté en employant un instrument de valeur, le *ribab* ou vièle monocorde. Parce que ces histoires sont considérées comme nobles et édifiantes que leur interprétation est accompagnée par un instrument prisé. Elles s'opposent aux chansons traitant de sujets profanes ou mineurs qui ne sont accompagnées que du *lganbri*, l'instrument « national » pour utiliser les termes de l'amazighisant français Henri Basset (2001 :185). Les auteurs de ce genre sont appelés *bab n lganbri*. Notons que le *ganbri,* « petite guitare à deux cordes, fort rudimentaire, à la caisse de résonnance faite d'une boite grossièrement évidées, fermée par une peau tendre, ou encore d'une sorte d'écaille métallique, ou d'une simple écaille de tortue » (*Ibid.*), est un instrument commun et très répandu qui accompagne les divertissements quotidiens. « Presque, remarque Justinard (1925 : 228-229), tous les chleuhs savent et aiment chanter et danser, en s'accompagnant sur la *ganbri*, la petite guitare à deux cordes. C'est la grande distraction des soldats marocains dans les camps et dans les colonnes ». Et pour citer une autre fois Basset (2001 :186), « ce *gänbr*i, on l'entend résonner partout, le soir, dans les villes marocaines où les chleuhs viennent travailler : il égrène pendant des heures entières ses notes monotones, accompagnées ou non d'une mélopée chantée par l'homme en même temps qu'il joue ». Face à une pratique généralisée et commune qu'identifie le *ganbri*, « ce compagnon fidèle » (Ibid.), le *ribab* s'impose comme un instrument de spécialité et agrément de la noblesse des mots et des histoires.

Il est vrai que Stumme met en parallèle l'usage des instruments et l'interprétation musicale des histoires édifiantes avec la pratique acrobatique qui englobe tout un menu de faits et gestes dans des situations de divertissement particulières, mais ses observations, une fois confrontées avec les données mobilisées dans des écrits ultérieurs, permettent de mieux comprendre les traits marquants de la scène culturelle du Sud marocain à la fin du XIX ème siècle dernier et de cerner certaines origines ou formes précédentes de *tirruysa*. Il parait en effet que l'emploi du *ribab* a caractérisé durant cette période l'interprétation ou la récitation de poèmes religieux. Ainsi, dans une note sur Agersif (Anti-Atlas occidental), Léopold Justinard (1933 : 210), un des connaisseurs des mots et choses chleuhs, relève l'existence des auteurs de prédication religieuse employant cet instrument. Il souligne que cette localité « est réputée pour avoir des conteurs (*mazghi*) qui vont chanter dans les tribus « la ghazaoua » ou geste de Sidi Abdallah Ben Ja'far, l'ancêtre par lequel, disent-ils, se rattachent au prophète un grand nombre de chorfas du Sud. « Ils viennent la chanter chez nous avec *ribab* et *tallunt* (violon et tambourin) », dit un ba'qili » (*Ibid.*). L'emploi de la vièle concorde ainsi avec les observations de Stumme et inscrit cet instrument dans le cadre de l'interprétation des chants religieux et hagiographiques. L'évocation du terme *lmazghi* renvoie en

fait à une pratique scripturaire participant aux modes opératoires des maisons maraboutiques[1]. La vièle serait donc l'outil de travail de certains prédicateurs, appelés localement *imazɣiyn*, qui s'autorisent l'usage d'instruments musicaux. L'évolution des pratiques scripturaires en amazighe vers la compilation des exhortations, des remontrances et des histoires religieuses édifiantes, surtout au XIXe siècle, peut s'expliquer par la diversification des voies de diffusion et des canaux de communication. Cette constatation est aussi confirmée par Lhaj Belaïd, l'un des principaux organisateurs de *tarrayst* dans la première moitié du XXe siècle. Pendant sa collaboration avec Alexis Chottin, chargé par le Service des Arts Indigènes de l'élaboration du corpus de la musique chleuh, il informe son interlocuteur de certains aspects de l'histoire et des techniques de cette pratique et prétend être le premier à avoir introduit cet instrument dans le répertoire musical des *rrways*. « Le *rribab*, dit-il, était [auparavant] l'instrument consacré du *meddah*, poète religieux voué au panégyrisme du prophète » (Chottin, 1933 : 18).

La synthèse établie par Basset sur les styles poétiques et musicaux amazighes à la fin de la deuxième décennie du siècle dernier fait apparaître l'association différenciée entre genres poétiques et instruments musicaux. Bien que ce dernier ait fait ses recherches à un moment où la pratique des *rrways* ait déjà acquis ses traits qui la caractérisent à cette époque, ses notes ne diffèrent pas sensiblement des constations précédemment évoquées. Dans sa classification, la vièle apparaît comme étant liée au genre noble de *lqiṣṭ*, celle évoquant les thèmes à connotation religieuse. Il écrit : « Les chanteurs professionnels du Sous, chanteurs ambulants, s'accompagnent généralement, quand ils sont seuls, du *ganbri*, mais, souvent, ils voyagent en compagnie d'un orchestre plus compliqué, surtout s'ils sont chanteurs de *lqiṣṭ*. Le tambourin reste encore à la base, il s'y joint le *rribab* (violon), *luṭar*, ou quelques autres instruments à corde ; enfin la flûte ou la *ghaïta*, sorte de clarinette au son rauque, au large pavillon » (Basset, 2001 :186). L'instrument se présente ainsi comme un critère de définition et de distinction. L'association entre instruments différents qui apparaît dans certaines situations, comme celles décrites par Henri Basset, peut participer du développement d'un genre aux dépens des autres. Les *rrwyas* seraient ainsi une synthèse par appropriation progressive, adaptation et ajout de matériaux d'origines ou de fonctions différentes.

---

[1] *lmazghi* est une déformation du mot *amazigh* construite sur la forme arabe dite *nisba*, ce terme désigne la langue amazighe et par extension, comme il a été utilisé par les auteurs classiques, tout livre ou texte écrit en cette langue. Il se matérialise sous la forme d'un texte, souvent versifié, écrit à l'aide d'un alphabet arabe aménagé, mais n'obéissant à aucune règle orthographique et morphologique. Les textes regroupés sous cette dénomination se présentent sous des formes variées : manuels associant divers thèmes ou consacrés à un thème homogène, des poèmes didactiques, d'exhortation, la description des plaisirs du paradis, l'énumération des noms de Dieu ou du Prophète, les éloges du Prophète ou des Saints consacrés comme Sidi Ahmed Tijani, le commentaire sur les textes emblématiques de la tradition, la traduction des traditions du Prophète, les recettes médicinales, les lexiques arabo-amazighes destinés essentiellement à un usage notarial ou médicinal,… Pour d'amples informations, voir (Aboulkacem, 2011, Boogert, 1997 et Elmedlaoui, 2016 : 243-262) et pour ses usages maraboutiques (Amahan, 1993 : 437-449).

Il résulte des données rapportées que la scène artistique du Sud marocain est caractérisée par le développement de styles musicaux et des formes de spectacle et de divertissement aussi variés que différents. Au-delà de la pratique acrobatique qui se présente comme une forme complète intégrant des scènes de musique et danse à côté des gestes acrobatiques, il existe d'autres modes d'expression artistique que les situations et les contextes de production et d'exécution règlent leur exercice. Elles montrent aussi un milieu propice à la cristallisation et à la diversification des formes de spectacle et de divertissement.

Le contexte des premières années du Maroc colonial a permis la conservation de témoignages d'inégale valeur. Dans une note sur la musique et la danse du pays chleuh, intégrée comme introduction au fascicule II du *Corpus de la Musique marocaine* consacré aux musiques et chants du pays chleuh, établi par Alexis Chottin et publié en 1933, Prosper Ricard, chef du Service des Affaires Indigènes mis en place par le Résident-Général Lyautey dans le but d'inventorier et de préserver les expressions artistiques, relate sa première rencontre avec la pratique des *rrways*. Ce fut, dans une après-midi chaude de 1913, à la place Djemaa El Fna. Il assiste à la prestation d'une troupe qui se déroule en public devant un cercle de spectateurs et observe que le « jeu musical commande les évolutions de jeunes danseurs jouant eux-mêmes sur de petites guitares à deux ou trois cordes ou avec des cymbalettes minuscules, en se réglant sur un orchestre dont le chef joue lui-même sur un violon à une seule corde, tandis qu'un acolyte marque la cadence sur une sorte de timbre » (Service, 1933 :7). La description fait ressortir les composantes essentielles de la troupe à cette période fondamentale de son histoire. Une troupe comporte ainsi un chef, chanteur et musicien jouant la vièle monocorde, des joueurs de luth, un autre frappant sur un métallophone et des danseurs avec des castagnettes, des petits enfants efféminés.

A peu près à la même époque et précisément en 1914, le Docteur Paul Chatinières, un Médecin d'assistance médicale indigène, décrit la composition d'une troupe et le déroulement de leur prestation dans un autre espace que la place publique. En voyage dans le Haut-Atlas dans le cadre d'une mission du Groupe Sanitaire Mobile de Marrakech où il est affecté, il est invité chez le caïd El Ouriki dans sa demeure seigneuriale à Ourika. Après le dîner, le caïd a offert à son hôte une soirée artistique animée par une troupe de *rrways*. « Quand vint la nuit, dit-il, on servit un deuxième repas ; le khalifat me tint gravement compagnie et me parla des habitudes du pays. « Désires-tu entendre les chanteurs chleuhs ? » Me dit-il. Et faisant entrer de jeunes gens vêtus de longues robes de couleur, ceinturés à la manière des femmes, il me les présenta : c'étaient des chanteurs du Sous, organisés en une petite société d'artistes ambulants, s'arrêtant dans toutes les kasbahs hospitalières [...] Pour soutenir les voix, les musiciens jouaient d'un instrument monocorde et frappaient avec des baguettes sur des casserolettes de cuivre ; le rythme musical était saccadé et sautillant ; les chanteurs se tenaient debout, la tête nue, une longue tresse des cheveux noirs retombant sur leur épaule droite ; leurs yeux, très noirs et très vifs, étaient rendus plus brillants encore par le kohl ; leurs

oreilles étaient chargées d'anneaux. Les plus jeunes, entre six et quinze ans, à l'allure très efféminée, se mirent à danser en deux groupes se faisant face, épiant sur les physionomies les mouvements ou l'expression pour s'accorder. Leurs mains relevées faisaient tinter des castagnettes de cuivre et leurs pieds nus battaient la mesure sur le sol. Les danseurs sautillaient en encroisant les jambes puis exécutaient de vives et gracieuses pirouettes ; le rythme lent au début, s'accéléra progressivement. » (Chatinières, 1919 : 116-117). Au cours de ce début de siècle, la culture d'animation artistique commence à prendre une ampleur et une importance dans les pratiques des notabilités locales, contribuant ainsi à créer une demande et à provoquer la dynamique des formes musicales. Ce témoignage de Chatinières tout en soulignant l'apport de ces univers domestiques comme mécènes et foyers d'accueil de ses artistes ambulants permet de dégager certains éléments significatifs. La pratique des *rrways* bénéficie d'une grande considération, elle se constitue en divertissement favori des chefs locaux. Il fait émerger son caractère à peine naissant, l'intégration des pirouettes déjà constatée par Prosper Ricard à Marrakech, qui sont propres à la prestation acrobatique, dans les scènes de danse identifie les frontières mouvantes entre une forme dominante établie et une autre en cours d'autonomisation. Celle-ci se développant autour des héritages multiples et des patrimoines transmis.

Un autre témoignage met en évidence les liens étroits entre ses deux formes à ce moment précis de leurs histoires. Il émane du grand reporter André Chevrillon, qui était en visite à Marrakech en 1917. Il assistait à une performance d'une troupe qu'il qualifie de danseurs chleuhs. « C'est sur la terrasse qui porte la nôtre, rapporte-t-il, à deux pas de nous : les danseurs chleuhs, les hommes, les enfants, en robes d'église, que je cherchais en vain des yeux dans la foule. Les deux troupes sont là. Une surprise préparée par les maîtres de la maison : dans la féerie du soir et la solitude de ces nappes de chaux, sur les fonds de l'étonnant paysage, dérouler les longues, lentes danses des féminins garçons berbères […] Au bout de la longue plate-forme, les musiciens : cinq longs moricauds de vingt à vingt-cinq ans, à longues têtes et barbiches de boucs, en longues robes blanches. Des visages creux, tristement blêmes, exsangues. Courbés en deux, le regard vide, les lèvres ouvertes dans un sourire qui tient de la stupeur, ils frappent sur leurs tambourins, entrechoquent leurs crotales (il n'y a ni musettes ni cordes, toute cette musique se réduisant à du temps). […] L'instant d'après, sur la terrasse voisine, où sont des tambourineurs, un vieux singe soudanais, couvert de gris-gris, chiffons multicolores, dont le buste, la tête battaient, se raidit en gesticulant, semble pris d'une crise de nerfs où passent de lentes convulsions rythmiques » (Chevrillon, 1918 : 451-452). Ce qui marque d'abord dans cette description c'est l'absence de tout instrument à corde. Le rythme est soutenu par l'emploi de tambourins. La présence du singe soudanais nous renvoie directement à une troupe acrobatique. La prestation serait ainsi assurée par des acrobates. Cette pratique constitue en effet un véritable laboratoire de solutions artistiques et la danse et les chants intègrent pleinement le menu des scènes que ces adeptes offrent à leurs publics. Si leur présence sur la scène du Sud marocain et la variété de leur offre artistique

ainsi que leur mode de vie et de comportement paraissent contribuer largement à la construction des normes et des conduites qui allaient règlent l'exercice du métier de *tarrayst*, il reste toutefois difficile de déterminer avec exactitude les frontières entre ces deux formes marquantes de la vie artistique amazighe.

Et pour finir ce bref aperçu des représentations faites de la pratique des chanteurs et musiciens chleuhs de ce début de siècle où ses traits et caractéristiques se sont progressivement affirmés, je rapporte cette note de synthèse de Henri Basset (2001 : p.193-194). « Dans le Sous, écrit-il, il arrive que les chanteurs ambulants se promènent seuls, surtout ceux qui chantent la poésie légère ; mais ils ont le plus souvent avec eux un orchestre. Celui-ci peut être fort rudimentaire, se composer d'un seul enfant qui répète d'une voix nasillarde les chants de son maître ; mais ce sont d'ordinaire des compagnies plus importantes qui parcourent les villes, les villages et les marchés. Orchestres de chant et de danse à la fois, ils obéissent à un *raïs*, qui tient le *rbab* (violon), autour de lui, se groupent des exécutants, en nombre plus ou moins considérable : musiciens, qui sont des hommes faits ou des adolescents déjà barbus, munis d'instruments de musique divers : *loutar* (instrument à corde), tambours (*gououal*), tambourins (*alloun*) ; et surtout danseurs, petits garçons à la figure agréable volés à leurs parents ou achetés à des pauvres gens, munis de castagnettes, vêtus comme des femmes, couverts de bijoux et fardés ».

Matériaux de base : Apport et influences des styles précédents

La question de la relation esquissée ci-dessus entre acrobates et *tirruysa* semble riche de perspectives parce qu'elle permet d'appréhender les chemins complexes par lesquels un style naît d'un processus d'autonomisation et s'institue comme nouvelle forme avec lois, normes et fonctions propres. Il est vrai que les données rapportées mettent en évidence ce lien étroit. Stumme (1895) conclue suite à ses entretiens avec le jeune acrobate de Tazeroualt que ces groupes sont en réalité des « troupes de chanteurs ». Au sein de la troupe, il distingue les *rryus* des *ihyyaḍn*. Les premiers portent le titre de *rrays* parce qu'ils sont les chefs des *ihyyaḍn,* qualifiés de chanteurs et de danseurs de la troupe. Ils ont acquis ce titre grâce à leurs talents de la composition ou juste de l'interprétation des histoires édifiantes, qui tirent leurs sujets de la tradition religieuse, de l'histoire ou des scènes de chasse. Et au-delà de l'association de quelques techniques acrobatiques dans les séances de danse exécutées par les troupes de *rrways* comme elles sont décrites par Ricard (service, 1933 : 7-15) et Chatinières (1919) ainsi que l'identité vraisemblablement acrobatique de la troupe que dégagent les propos de Chevrillon, d'autres observations soulignent les rapports complexes entre ces deux compositions essentielles de la scène artistique à cette période fondatrice de l'histoire marocaine. Dans une note, Justinard (1925 : 229) rapporte qu'il existe « des professionnels de la danse et du chant, des chanteurs qui parcourent le pays, accompagnés d'une troupe d'acrobates, de jongleurs et de jeunes danseurs. Ces *rais*, pl. *rouais*, vont de

tribu en tribu, faisant parfois de longs séjours dans les kasbahs des caïds les plus généreux ». Dans cette note, ces deux figures apparaissent à la fois associées et dissociées. Les *rrways* sont ici présentés comme des professionnels de chant et de danse. Mais tout en jouissant de ce statut particulier, ils se font accompagner dans leurs tournées et séjours dans les demeures seigneuriales par des membres de troupes acrobatiques. Ces derniers, de par leur habileté artistique et leur formation complète, sont appelés à agrémenter la prestation offerte au public par des scènes de danse. La présence des pirouettes dans les témoignages précédents montre que ces derniers n'ont pas encore appris à différencier les techniques de danse des autres gestes de l'acrobatie. Une autre observation d'Henri Basset milite dans ce sens. Il explique que « ces orchestres chanteurs s'accompagnent quelquefois d'acrobates ; à l'occasion, les mêmes exécutants peuvent être l'un et l'autre. Mais d'ordinaire, ils ne se livrent à leur exercices d'acrobatie qu'en dehors de leur patrie » (Basset, 2001 : 194).

Le lien étroit émerge aussi à partir de la trajectoire des pionniers de cette pratique. D'après les éléments dont nous disposons, ils seraient principalement formés au sein des troupes d'acrobates ou étaient des membres à un moment donné de leur parcours initiatique dans ces troupes. Lhaj Belaid, mort probablement en 1945, a accompagné, dès son jeune âge et avant de s'affirmer et de constituer sa troupe, des acrobates de Sidi Hmad Ou Mousa, et voyagea avec eux. C'est au sein de cette troupe qu'il aurait appris à jouer aux instruments musicaux (Lakhsassi, 2006 : 77). Les noms des chanteurs que la mémoire locale a gardés de cette période de fondation renvoient aussi à des origines tribales qui gravitent autour de Tazeroualt, le foyer d'origine de l'acrobatie marocaine[1].

On n'a pas besoin de rappeler que l'exposition de ces données constitue des arguments suffisants pour conclure à une possible dérivation des *rrways* des troupes acrobatiques. Mais, la situation est beaucoup plus complexe. Il n'est pas question de tenter ici à tout prix de déterminer les origines, mais d'identifier des correspondances, des affinités et des influences. C'est pourqoui il nous a paru utile de dire quelques mots, même s'ils vont alourdir un peu cette étude, sur cette partique qui est un véritable laboratoire de production de styles artistiques.

Ihyyaḍn, tarwa n sidi ḥmad u Musa et *ṛṛma n sidi ḥmad u Musa* sont les termes utilisés localement pour désigner les acrobates. Ces derniers constituent une forme de spectacle particulière qui associe des scènes de musique, de chants, de danses, de prouesses physiques, de pyramides humaines et des exercices de tir. Occupant une place importante dans les scènes villageoises et urbaines au Maroc, ils ont aussi réussi à intégrer les cirques et les scènes de spectacles en Algérie, en Europe et aux Etats-Unis depuis au moins le XIXe siècle. Ils se disent descendants de Sidi *H*mad u Musa, un saint qui a vécu de 853h/1450 à 971h/1564 et dont le tombeau est au

[1] Il est à noter qu'un village à proximité d'Iligh, chef lieu de la maison du Tazeroualt porte le nom de *rrways*. Il serait d'après certains témoignages le lieu de résidence et de rencontre de ces artistes quand ils se rendent au tombeau du Saint Sidi Hmad Ou Mousa.

Tazeroulat dans l'Anti-Atlas occidental (Soussi, 1962, t.12 : 5-67). Ils sont organisés en compagnie formée d'artistes masculins et itinérants. La troupe est divisée en deux classes d'âge : des adultes et de jeunes enfants. L'âge apparaît comme un facteur fondamental dans la distinction entre les membres de la troupe. Il intervient dans la détermination du rôle, des habits et du comportement *sexuel.* Si les adultes occupent une position dominante leur permettant de jouer du tambour et de faire des exercices de tir et des prouesses les plus difficiles, les enfants se contentent de travestir le rôle des femmes en portant leurs habits et parures et en assurant les parties de la chorale et de la danse qui leur sont *statutairement* assignées dans la musique locale. Ils sont certes dans un processus d'apprentissage et peuvent, par la suite, accéder à des statuts supérieurs ou former leur propre troupe. Mais, cette qualité d'enfant les assigne à ce statut inférieur. Si l'âge établit une première frontière entre les membres de la troupe, les adultes n'occupent pas tous le même rôle. Au sein de cette classe d'âge, les membres jouent des rôles différents qui organisent l'identité de la troupe sur une série de statuts et de fonctions clairement définis.

Parmi ces rôles, notons d'abord la qualité du chef, appelé localement à l'instar des autres ordres confrériques *lmqddm.* Il est le maître et le directeur. Il se peut que ce dernier intervienne dans les parties du jeu comme tambourinaire ou jongleur, mais son rôle capital est d'assurer la cohésion de la troupe en imposant son autorité à l'ensemble de ses membres et veille au bon déroulement des spectacles, à l'organisation des séjours dans différentes localités et villes et à la répartition des sommes réunies lors des tournées. La troupe se présente ainsi comme une corporation hiérarchisée, structurée autour d'une série de rôles et de statuts différents et dirigée par un chef. L'intégration de la troupe est alignée sur les lois de fonctionnement des structures maraboutique. Elle est un parcours initiatique pendant lequel le prétendant au titre d'acrobate acquière les techniques acrobatiques, guerrières et musicales ainsi qu'à la maîtrise d'un langage propre qu'on appelle localement *taqullit, lyaws* ou *taḍubirt*.

Quant à leurs prestations, Escher (1998 : 251) montre, d'après sa lecture de la production orientaliste allemande, que « à la fin du XIXe siècle et dans la province sud-marocaine du « Sus », le chant et la danse sont les principales prestations artistiques que donne ce groupe composite lors de représentation publique. En dehors de leur patrie, là où leur dialecte berbère ou bien arabe n'est plus compris – selon les suppositions des scientifiques-, les prouesses acrobatiques et les exercices de tir tiennent le devant de la scène ». Le spectacle dépend ainsi de son contexte de production et les troupes acrobatiques adaptent leurs prestations en fonction des spécificités linguistiques et des demandes de leur public. Dans ses prestations à l'étranger, ils focalisent leur prestation sur les jeux acrobatiques (sauts et pyramides) et sur des scènes guerrières. C'est pour cette raison que l'acrobatie marocaine a fini par être associée, en Europe et en Amérique, aux prouesses physiques et aux pyramides humaines. Quant aux représentations locales, elles sont ajustées et préparées pour qu'elles répondent aux attentes d'une assistance

partageant avec les acrobates la langue, les pratiques culturelles ainsi que les croyances maraboutiques. Elles présentent ainsi certaines caractéristiques propres.

Outre les sauts, les pirouettes, les pyramides et les numéros de clown, la prestation musicale est riche et variée. Les musiciens et danseurs interprètent le répertoire musical de différentes tribus de la région, des autres catégories socioprofessionnelles ainsi que leurs propres chansons. Ils singent parfois d'une manière comique et burlesque les airs et danses des autres. La domination des chants, de la danse et de la musique constitue une autre caractéristique de la prestation locale. Le déroulement du spectacle n'obéit donc pas à des règles rigides. Son organisation met en présence la spécificité du lieu et les attentes des publics. Chaque situation particulière nécessite un programme adapté. La troupe ajuste ses gestes et paroles à des exigences ponctuelles.

En somme, les acrobates sont des acteurs semi-professionnels itinérants. Leur organisation hiérarchique sous forme de corporation dirigée par un chef est inspirée des structures maraboutiques à laquelle ils sont d'ailleurs explicitement affiliés. Leurs prestations se présentent comme un spectacle ''total''. Affranchies des contraintes et des pressions de la vie communautaire, elles ne sont pas liées à une localité et ne dépendent pas d'un calendrier précis.

Cette exposition sommaire peut aider à saisir le poids et la position dominante de cette pratique dans la vie artistique locale. Notons avant de tirer quelques conclusions sur leurs apports à *tirruysa* au cours de sa formation que les acrobates jouent un rôle important dans la transmission et la communication des techniques et rythmes musicaux entre les différentes régions. Dans la présentation des prestations locales, une de leurs caractéristiques fondamentales consiste en l'imitation et l'interprétation du répertoire poétique et musical des différentes tribus traversées. Les villageois peuvent ainsi s'en inspirer pour enrichir leur répertoire local. Ils constituent un véritable vecteur de circulation et de diffusion de genres poétiques et scènes de danse et de chants entre les différents groupes à l'instar des autres formes d'organisation comme l'association artistique communautaire appelée *lɜamt*[1].

Au-delà de la maîtrise des techniques du chant et de la danse qui pourrait être déterminant dans l'invention d'une nouvelle pratique musicale avec ses propres règles artistiques et normes de conduite, l'acrobatie a imprimé la *tirruysa* par d'autres marques. La présence d'éphèbes assurant des rôles chorégraphiques met en évidence le partage d'élément commun. Les *rrways* à la recherche d'une prestation attractive auraient ainsi emprunté aux acrobates une des composantes essentielles de leur dispositif artistique. C'est pour cette raison, comme le

[1]*lɜamt* est la société d'hommes formant la troupe communautaire d'*ahouach* présidée par un amavr, que les membres désignent chaque année compte tenu de ses connaissances en matière de danse et de ses qualités d'organisation et de gestion. Elle est l'institution chargée de l'organisation des fêtes et constitue aussi le lieu d'initiation et de formation pour les jeunes (Amahan, 1998 :74-75, Jouad et Lortat-Jacob, 1978 et Lortat-Jacob, 1980 : 32-39)

rapportent les données précédemment citées, que les éphèbes danseurs sont restés, malgré leur engagement dans ces nouvelles formes musicales, marqués du sceau infamant de leur formation initiale en empruntant à leur appartenance artistique certaines techniques pour orner les séances de danse qu'ils assurent. L'intégration dynamique entre genres en constitution progressive explique le caractère imprécis de leurs frontières techniques et statutaires. En outre, l'intégration de ces danseurs a structuré la définition des statuts et des rôles en fonction des classes d'âge. La correspondance des rôles en fonction des classes d'âge souligne ainsi une interaction profonde. Il importe également de remarquer que l'organisation de la pratique des *rrways* en troupe présente certains traits communs avec la tradition acrobatique. Outre la soumission des membres à un chef et la production d'un code de conduite et de comportement, les *rrways* ont aussi développé leur langage secret. Ils ont ainsi reproduit les principaux caractères du comportement social et artistique des acrobates.

Si tous ces éléments militent pour une filiation entre *rrways* et acrobates, d'autres faits nous conduisent à nuancer ces conclusions. Le témoignage de Lhaj Belaïd sur l'origine de l'instrument emblématique et toute la stratégie de la légitimation du produit construit par aménagements et adaptations multiples quand il s'est engagé dans ce processus rendent compte du caractère différent et innovant de la nouvelle pratique[1]. Cette confession sur l'origine du *ribab* nous amène à rechercher les apports dans d'autres types et styles inscrits dans d'autres contextes de production et de circulation. Au-delà des genres déjà évoqués, cette tradition peut aussi se développer dans le sillage de figures imposantes des expressions artistiques communautaires. Dans ce cadre, les poètes improvisateurs occupent une place particulière. Appelés *inḍḍamn*, ils se caractérisent par leur tendance à une vie itinérante. Bien que leur production poétique est à rapporter au contexte précis de la musique communautaire, ils voyagent d'un village à un autre, assistent à des fêtes privées ou collectives, participent à l'animation des scènes de chants et de danse et se trouvent parfois entretenus et protégés comme de véritables poètes de cour. D'après l'orientaliste allemand Stumme (1895), ils parcourent les tribus de l'Anti-Atlas en habits blancs, vêtus d'un turban sur la tête et munis de leur tambourin. Le costume et l'outil constituent leur marqueur statutaire et leur permettent une circulation facile entre tribus différentes. Ils sont sollicités pour improviser des joutes poétiques sous forme de dialogue, celles-ci étant la partie la plus prisée de la musique communautaire, appelée *aḥwac, ddrst, ajmak, ahnaqqar*... Ils présentent des types différents allant de Sidi Hammou Taleb, le troubadour qui a sillonné les contrées du Sud, à Ben Ighil, le poète de cour à Tazeroualt et à

[1] La consultation des descriptions faites au début du XXe siècle, soit au Maroc ou en Algérie, ne permet pas de vérifier l'intégration des instruments à corde dans la pratique acrobatique. Robert Achile (1921 :82) la décrit « comme orchestre, [les acrobates] possèdent deux ou trois musiciens qui jouent de la petite flûte aux sons perçants et de plusieurs tambourinaires ». Les enquêtes que nous avons menées soulignent cet aspect des choses. Le tambourin reste leur outil de jeu principal, associé souvent à la flûte, *talɜwadt*. Lhaj Belaïd aurait été recruté au début par une troupe parce que, de son enfance, il a appris à jouer la flûte.

Tamanart (Soussi, 1963, t.16 : 261-262), jusqu'au « petit » poète du village. Bien qu'ils soient traités et entretenus, il est difficile d'en voir des chanteurs professionnels jusqu'à une date tardive[1]. Sur la base des informations recueillies dans différentes régions de l'Anti-Atlas, la maîtrise du vers les dote certes d'un statut particulier, mais ils n'en font jamais un métier. La participation à la vie culturelle de la communauté leur donne un prestige et un statut d'exception et, de ce fait, ils étaient traités d'une autre manière que les autres membres. Libérés de toute participation aux corvées collectives, ils auraient le même statut que les hommes de religion, comme les marabouts et les lettrés. En cas de déplacement, ils étaient rétribués en nature. Mais ce genre de traitement ne devrait pas être confondu avec un salaire et faire de cette pratique un métier. Le traitement est perçu comme un hommage rendu, un signe de reconnaissance. On dit dans le langage local : *ar tn ssifiḍn*, littéralement « ils étaient renvoyés, sous-entendu avec des gratifications ». Ce traitement d'honneur, perçu comme un envoi honoré, n'est pas négocié et les personnes qui ont organisé une fête ou une cérémonie ne se sentent pas obligées de le faire car il relève de la logique du don. Le poète contribue ainsi à l'organisation des loisirs comme l'ensemble des membres de la localité ou de la tribu et n'attend pas obligatoirement une rétribution. Aussi, son rôle reste étroitement lié à la musique communautaire mobilisée dans des contextes rituels et dans des cérémonies collectives ou familiales. Il se peut qu'ils se transforment en l'espace d'une nuit ou d'une saison en véritables poètes de cour, offrant leur soutien aux notables ou hommes de pouvoir locaux contre récompense et protection. En opposition aux autres types de chants et de danse, ces *inḍḍamn* ne se produisent pas en dehors du contexte circonscrit de la communauté, font corps avec elle et forment l'un de ses piliers fondamentaux.

L'émergence des *rrways* se situe ainsi au confluent d'influences divers. Par un ensemble d'écart au niveau de l'organisation des séquences et des séances de leur spectacle, de l'habit, du statut et du rapport à la filiation maraboutique, le geste de *rrways* identifie une recherche inventive qui, quoique située dans le prolongement et l'investissement des matériaux des styles précédents, se présente comme une innovation. Les pionniers en opérant une sélection dans le répertoire acquis et du patrimoine hérité ont créé une forme nouvelle et proposent un menu de prestations de musique et de danse totalement reconstruit et destiné à d'autres besoins et à de nouveaux contextes de production et de diffusion. C'est à l'issue d'un long processus dont il est difficile de cerner tous les contours que naîtra cette nouvelle figure de chanteurs ambulants qui, en bénéficiant des conditions de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle ainsi que de la contribution des *ihyyaḍn*, ont donné naissance aux chanteurs professionnels constitués en troupes.

[1] La professionnalisation de cette catégorie est tardive, elle a pris des formes multiples avant de devenir un véritable métier vers la fin des années 1970 et début des années 1980, surtout après la constitution de couples emblématiques comme celui de Lahcen Ajmaâ, originaire de Aoulouz dans les environs de Taroudant, et Ihya Bouqdir, de la tribu des Idaou Zeddout dans l'Anti-Atlas méridional, et la commercialisation des cassettes audio consacrées à des joutes poétiques.

Les conditions de possibilité

Il résulte de ce qui a été précédemment évoqué que les *rrways* sont une pratique nouvelle. Bien que celle-ci soit située dans le prolongement des styles poétiques et musicaux précédents, elle présente des traits sensiblement différents et remplit de fonctions nouvelles. Elle s'est construite comme une synthèse de genres et d'instruments légués par effets de réaménagements et de recompositions, principalement au cours de la première moitié du siècle dernier. En d'autres termes, elle s'est développée dans le cadre d'un héritage musical transmis par des mécanismes d'adoptions et d'adaptations des influences multiples, tout cela sous la pression des conditions sociales et politiques nouvelles. Que s'est-il donc passé à la fin du XIX et début du XXème siècle pour qu'on commence enfin à s'intéresser à cette forme de musique et à rechercher les prestations de troupes professionnelles ? Qu'est-ce qui a donc amené les styles musicaux et artistiques, inscrits auparavant dans des situations relativement stables et balisées, à intégrer une dynamique de transformation et de recomposition ?

Si l'existence de types poétiques et de styles musicaux itinérants et semi-professionnels et des formes de spectacles qui ont constitué les terreaux dont cette pratique a tiré directement ses principaux matériaux favorise l'apparition de pratiques plus détachées de la vie communautaire et disposées à intégrer pleinement les mutations de la société, d'autres circonstances favorables permettent la cristallisation des dynamiques de renouvellement artistique et d'invention de traditions et de formes musicales syncrétiques. Le premier élément qu'il faut souligner est lié aux conditions précédentes. L'un des facteurs qui semble avoir exercé au départ une influence considérable sur la transfiguration des pratiques anciennes consiste en la constitution de centres de pouvoirs locaux, comme la zaouïa de *Tazrwalt*, et la création de marchés importants et des foires régulières qui offrent aux producteurs culturels l'opportunité et la liberté de développer des modes d'expression indépendamment de toute contrainte communautaire. Rappelons à ce propos que les sources locales évoquent l'apparition précoce au sein de cette maison de figures locales de poètes de cour. Aussi, les pionniers de *tarrayst*, comme Lhaj Belaïd et Saleh u-Tzrwalt, avaient des liens étroits avec ce foyer de sainteté et de pouvoir[1]. Au-delà, ces centres de pouvoir et les foires patronales et tribales constituent des espaces de rencontres, de confrontation et d'échanges des techniques et des expériences. Toute rencontre est faite de paroles, de dialogues, d'échanges, de négociations et de compétition. En mettant en relation des figures multiples de l'art local (chanteurs et poètes ambulants, danseurs, acrobates…), ces rassemblements facilitent les emprunts mutuels ou l'esquisse des collaborations occasionnelles ou permanentes. Les difficultés des déplacements fréquents d'un endroit à un autre peuvent les condamner à voyager ensemble et, peut-être même, à se produire simultanément.

[1] Sur certains aspects des rapports entre les *rrways* et les élites religieuses rurales Voir (Schuyler, 1985 : 114-131).

Ainsi donc naissent des formes nouvelles de spectacle qui, ne s'inscrivant pas dans les contextes circonscrits des structures communautaires, associent des techniques et des instruments différents. La pratique de la musique devient progressivement un métier et un choix individuel ou, du moins, une obligation confrérique. Les agents de la pratique musicale qui ne participent plus à des cérémonies rituelles situées et marquées ont opéré le transfert des expressions artistiques liées au chant et à la danse de l'univers mythico-rituel auquel elles étaient associées à celui du divertissement circonstancié en marge de toute vie communautaire. Ils se produisent désormais dans des lieux et des occasions variées et donnent naissance à des modes d'expression qui n'obéissent plus aux règles collectives qui déterminent les formes et les contenus des expressions artistiques. C'est en ce sens que ce contexte social et politique crée des situations inédites qui rendent opérant le remodelage des styles et le façonnage d'instruments nouveaux de divertissement. En offrant aux acteurs culturels locaux le moyen de se défaire des lois de la communauté, ils s'autorisent de se lancer dans des expériences artistiques aventureuses. C'est dans ce contexte que pourrait apparaître les premiers balbutiements de *tirruysa*.

Mais le tournant décisif qui allait propulser cette pratique sur le devant de la scène s'opère avec l'émergence de grands chefs ruraux et la création de conditions propices à l'innovation artistique et à sa consécration. Voici, par exemple, ce que nous raconte le Docteur Chatinières, ce médecin qui parcourt le Haut-Atlas et la plaine du Sous aux toutes première années du protectorat français. Invité comme il a été évoqué auparavant chez le Khalifa d'Ourika, une localité située dans le piémont du Haut-Atlas, et une fois le repas servi, un divertissement musical était au menu pour honorer sa visite. C'est par ses mots que le khalifa a présenté ce geste qui s'institue comme une manière d'être et de recevoir dans ce genre de demeures qui s'égrènent sur tous les versant de l'Atlas au cours de la seconde moitié du XIX et début du XX siècles : « Désires-tu entendre les chanteurs chleuhs ? » (Chatinières, 1919 : 116). C'est au rythme des réceptions et de leurs ornements artistiques que le voyageur parcourt les villages et les tribus de l'Atlas. « Allant de kasbah en kasbah, visitant tout le pays... Nous trouvions [partout] l'accueil somptueux réservé habituellement aux grands chefs, repas plantureux, danseurs et musiciens commandés en notre honneur. » (*Ibid.* : 170). Au cours de son périple, il ne cesse de souligner cette particularité curieuse de garnir le divertissement de la vie domestique des demeures seigneuriales rurales par les prestations de *danseurs chleuhs*. Même dans les endroits les plus reculés où les musiques communautaires écrasent encore toutes autres formes d'expression artistique, la recherche de ces artistes itinérants est le souci permanent des chefs locaux. L'histoire qu'il relate d'un *cheikh,* suivant les propres termes de l'auteur, d'Igdmiwn exprime nettement cette idée intériorisée par ces nouvelles figures émergentes des sociétés rurales. « Après le repas du soir, dit-il, pris très simplement sur une terrasse en terre battu, le cheikh s'excusa de ne pouvoir m'offrir le *régal traditionnel des chanteurs*, car il n'y en avait point en ce moment dans le pays. – « pour y suppléer, me dit-il, j'ai fait venir deux de mes voisins, et je

vais improviser avec eux un concert en ton honneur. » chacun prit en effet un tambourin et après en avoir tendu la peau à la chaleur d'un brasero, ils jouèrent sur un rythme très long » (*ibid*. :196). L'adhésion que ce chef, quel que soit le degré de modestie de sa puissance et de son rang politique, ne peut pas manquer d'accorder à une certaine manière de recevoir et, partant, d'honorer son statut traduit bien les dispositions d'agents qui, en s'ajustant aux positions qu'ils sont appelés à occuper, créent des structures d'opportunités. En s'imposant à lui les contraintes qu'il se présente comme inhérentes à son statut de chef, il s'est empressé de jouer ce rôle intériorisé par peur de perdre la valeur que sa position lui accorde. C'est en ce sens que l'imposition des notabilités rurales instaure une forme de demande structurante. Il convient de dire que leur arrivée sur la scène a créé un contexte favorable à la création artistique. Dès que ces chefs se libèrent de la structure sociale et, s'affranchissent des institutions locales, ils procèdent à la construction de demeures importantes qui, isolées des lieux habituels d'habitation, exigent un mode de vie différent[1]. Leur mode de vie s'écarte ainsi de leur entourage social et établit un nouveau rapport aux expressions artistiques. Et compte tenu du fait que les musiques communautaires ne répondent pas aux nouveaux besoins et aux « menues » attentes des chefs, les chanteurs en processus de professionnalisation façonnent une nouvelle structure de prestation artistique et leur perception des fonctions et des usages de l'art. Ils se détachent à leur tour des genres au sein desquels ils ont acquis les techniques et les fondements de leur savoir-faire musical et s'engagent dans la construction d'une nouvelle forme avec ses propres règles et lois.

Cette situation est d'autant plus stimulante que les chefs s'instituent comme mécènes et protecteurs. Leur proximité procure prestige, privilège et récompenses. Se développe ainsi chez ses nouveaux acteurs culturels la volonté d'investir les cadres de divertissements créés et de se constituer en véritables musiciens de ''cour''. La prise de conscience de la grande considération dont ils commencent à bénéficier engendre des motivations et suscite des stratégies et des gestes de sollicitation. Ils cherchent ainsi à entrer en contact avec les chefs et à saisir toutes les occasions qui se présentent pour se présenter et formuler des demandes *ritualisées* pour intégrer le cercle des troupes artistiques privilégiées. Deux exemples suffisent à faire apparaître dans la conduite des chanteurs les réponses apportées à cette reconnaissance comme besoins artistiques des demeures seigneuriales. Dans leurs déplacements fréquents, ils s'arrêtent devant les maisons des seigneurs et exécutent des prestations susceptibles de susciter leur appréciation positive, susceptible d'aboutir à une *invitation officielle*. « Nous arrivons, relate Chatinières (1919 : 183-184), le 4 juillet [1914] chez les Ksima dont les territoires englobent l'embouchure de l'oued Sous. Le caïd nous offrit un plantureux déjeuner …. Par les fenêtres, nous apercevions sur une grande place ensoleillée de jeunes danseurs du Sous se trémoussant mièvrement au son des tambourins et des

[1] Pour d'amples informations sur la naissance et l'affirmation des grandes figures de la chefferie amazighe à cette époque Voir, (Montagne, 1930, Justinard, 1951 et La Chapelle, 1928 : 263-283).

violons monocordes. Les indigènes de notre escorte, les yeux allumés, suivaient leurs mouvements lascifs ». Derrière l'organisation de ce genre de spectacle se cache le désir de se faire remarquer par le maître des lieux. Cette attitude devient un élément intégrant de la production de ces chanteurs. Ils guettent aussi les occasions des visites officielles ou de passage des personnalités de rang supérieur et choisissent un endroit d'où ils peuvent être embrassés par le regard intentionné des puissances politiques de l'époque. Dans une lettre (CADN-RDM622) envoyé de Tiznit, le 9 novembre 1916, au Général De Lamothe, le fin observateur qui était Justinard raconte comment sa maison a reçu, en même temps que la visite des représentants locaux du pouvoir, une autre inattendue d'une des troupes les plus réputées de la région. Il écrit : « Ce soir, troisième jour de l'Achour, il y avait devant la porte du Dar El Maghzen l'équipe la plus réputée de chanteurs et de danseurs chleuhs, celle du Raïs Belaïd. 4 notables étaient chez moi à me raconter leurs histoires. Vint le Pacha [Hajj Abderahman Aguilloul] et son secrétaire, me demandant à monter sur la terrasse pour voir la fête. Ma maison domine tout le Dar Maghzen et toute la ville. Le Pacha, son secrétaire, les *inflas* sont montés avec moi sur la terrasse d'où on est vu par tout le monde et y ont pris du thé en regardant la fête ». Il est permis de voir dans ce geste l'affirmation de nouvelles conduites adaptées à la fonction du chanteur et au but assigné à ses prestations.

Le comportement typique qui fait apparaître le nouveau rôle assigné aux chanteurs et la relation d'interdépendance qui les lient aux chefs et à leurs divertissements est, sans contexte, celui de la puissante famille des Glaoua et particulièrement l'héritier de son pouvoir et prestige le pacha de Marrakech Thami. Il est inutile de rappeler les étapes de son ascension politique qui a été largement analysée et discutée dans des écrits et des études à desseins variés (Tharaud, 2012, Maxwell, 1966, Le Prévost, 1968). Notons juste que cette famille, en profitant des contradictions du Maroc précolonial et des enjeux de la Résidence après la mise en route du protectorat, a trouvé une occasion pour s'ériger en véritable puissance politique régionale. Au-delà même de nombreux châteaux, casbahs ou *tighrmin*, à multiples fonctions qu'ils ont fait pousser dans les points stratégiques du Haut-Atlas et de ses versants, ils ont réussi à s'implanter en ville. L'investissement des formes musicales amazighes aussi bien communautaires que professionnelles dans l'ornement artistique de ses divertissements domestiques et officiels engendre des modifications des conditions et des modalités d'exercice du métier d'artiste.

Il est à noter qu'en pratique la réussite politique fait souvent surgir la recherche de modèle dominant à reproduire. Et dans le contexte du Maroc de la fin du XIXe siècle et début du XXe siècle, le palais impérial sert d'inspiration à la construction d'habitation et à façonner le mode de vie des commandements urbains et ruraux. Ils cherchent à imiter le Sultan et à s'aligner sur l'image véhiculée de son mode de vie et à faire de leurs vastes résidences régulières ou occasionnelles des palais en miniature. Les processus d'imitation impliquent l'organisation de soirées festives et la réception des musiciens professionnels. Rappelons que la musique s'est

toujours présentée comme un trait constitutif des divertissements des sultans[1]. Elle accompagne les cérémonies officielles et orne les divertissements privés. Comme les sultans ont leurs troupes musicales, les délégués locaux s'efforcent de se mettre à leur niveau. La description que fait Abdessadeq (2004 : 103), fils de Thami, de l'organisation interne de leur vaste habitation à Marrakech met en évidence cette volonté de traduire localement la structure sociale de la *cour* impériale. Il note : « L'intérieur de la maison était organisé d'une manière corporative : il y avait la corporation des servantes, celles des femmes de chambre, des cuisinières, des musiciennes ». Il rapporte aussi que le pacha entretenait, pour ses réceptions, un rapport particulier à la musique. « Haj Thami, dit-il, s'est appliqué à entourer ses musiciens des plus grands égards et il aimait les écouter et les faire jouer pour ses invités. Souvent, pour les invités qu'il conviait pour les repas, qu'il s'agisse du déjeuner, du dîner ou des jours de fêtes familiales, il faisait appel à des groupes de musiciens et de danseurs de l'extérieur. Ses aides lui procuraient les plus talentueux : musique andalouse, danseurs berbères ou *Cheikhates*[2] » (*Id., Ibid*. : 119).

Au-delà de l'intégration au décor *exotique* et aux activités domestiques, organisées en vue de l'exhibition du prestige et de l'authenticité du maître, les chanteurs et danseurs itinérants, les traditions musicales communautaires qui ne peuvent pas toujours répondre à cet univers festif ont été aussi entraînées. De la visite de Télouet, les frères Tharaud gardent (2012 : 115) ce souvenir : « Je vois encore les femmes, toutes de blancs vêtues, [chargés de leur bijoux de fêtes] qui nous attendaient en chantant, avec des bols de lait, des assiettes de dattes et de longs roseaux surmontés de brillants foulards de soie ». A la tombée de nuit et « dans la plus grandes des cours intérieures flambaient un immense brasier […] Autour de bûcher une centaine de femmes, toutes pareillement de blanc vêtues, leur foulard brillaient sur la tête, battaient des mains en cadence » (*Ibid*. :118). L'utilisation de l'*ahouach* couvre aussi bien les parades folkloriques que le Pacha organise pour la réception des personnalités de marque que les fêtes nocturnes avec lesquelles il garnit leur séjour et ses séjours lui-même. Cela permet aussi d'entretenir l'image du seigneur de l'Atlas ou de la *féodalité* berbère dont il est auréolé. C'est ainsi que se construit un nouveau rapport à cette danse collective. « Lorsqu'en 1950, rapporte à titre d'exemple Abdessadeq (2004 : 121), le Sultan Mohammed Ben Youssef fit l'honneur au Glaoui d'accepter d'être reçu à Télouet, on y offrait au Sultan une soirée d'*ahouach* qui a laissé un grand souvenir dans la mémoire des Glaoua. C'est que le pacha avait tenu à s'emparer d'un tambourin et à entrer lui-même dans la danse ». Rappelons aussi que Marc de Mazières évoque une autre

[1] En décrivant l'organisation domestique de la demeure impériale, Eugène Aubin (1904 : 153) rapporte que « le sultan dispose d'une musique de chambre et d'une fanfare, cette dernière constituant, avec le parasol, un des signes extérieurs de la souveraineté marocaine. Dix musiciens sont attachés au service particulier de Sa majesté, artistes choisis parmi les plus renommés du pays : quatre luths, trois violons, deux rebecs et un tambour de basque ».

[2] Les *Cheikhates* sont des danseuses et chanteuses qui se produisent en *darija* ou en variante amazighe de l'Atlas. À propos des *Cheikhates* arabophones Voir, (Najmi, 2007 et Soum-Pouyalet, 2007).

visite du Sultan qui se situe avant 1931, date de son passage, marquée par un immense festin et rythmé par la musique et la danse collectives (Leca, 2001 : 21). L'intégration de cette *danse sacrée,* pour utiliser cette qualification des Tharaud, à ce nouveau mode de représentation lui fait subir des transformations profondes. La préparation matérielle et l'organisation des prestations ne sont plus collectives et n'obéissent plus au calendrier rituel et aux rythmes des cérémonies familiales. C'est le chef ou son intendant qui décide désormais du déroulement et des horaires de prestation, de son lieu et du rôle qu'elle doit jouer dans le cadre de la cérémonie ou des réceptions officielles. L'essentiel de ces activités se déroule dans l'enceinte même des habitations. Les fêtes exceptionnelles qui se succèdent - avec leurs rituel et ornements consistant souvent en l'organisation des parades avec roseaux la journée et cierges la nuit en plus de la présentation des bols de lait et des spectacles de danses *folkloriques locales* - au rythme de l'arrivée des invités distingués ne peuvent plus être improvisées dans le cadre de la mobilisation collective des habitants d'autant plus que l'installation d'un poste des Affaires indigènes gêne les réflexes autoritaires et écrasants qui ont caractérisé la conduite des Glaoua dans la région. Il importe ainsi d'en faire une pratique innovée. A en croire Charlotte Leca (2001 : 84) qui a fondé ses informations sur l'interrogation de la mémoire familiale, l'*ahouach*, qui était montré systématiquement aux invités, est exécuté par une catégorie spécifique de danseuses, « on les appelle « femmes de folklore », beaucoup étaient en fait des prostituées du douar d'Imaounine ». Le fait que certaines filles de la troupe de Télouet (comme Sfiya Ult Tlwat) ou du domaine d'influence du pacha qui faisaient partie des troupes de danse communautaire, ont investi la tradition des *rrways* à Marrakech peut également jeter la lumière sur la relation entre enrôlement et transformation de l'*ahouach* et le statut de ses acteurs. Le Glaoui utilise ainsi *ahouach* comme un décor exotique qui symbolise ses origines rurales et *berbères.* Mais la musique communautaire qui renvoie à des situations, à des rôles et à des sentiments ne se trouve plus, dans ses mises en scène artistiques, réalisée. Sa seule matérialité consiste en l'exhibition des hommes et des femmes appartenant à des catégories sociales dominées dans les détails de leur apparat de fêtes. Toutefois la mobilisation de tout un ensemble d'individus et de rôles pour la construction de ce décor spectaculaire est une opération lourde et minutieuse. Elle ne peut se réaliser que dans des occasions méritant un effort considérable. C'est ainsi que la présence sur le marché de l'offre culturelle d'une catégorie disposée à assurer ce rôle et à satisfaire le désir des convives par la mise en scène des images et des accessoires correspondant à au portrait stéréotypé du *féodal berbère* se présente comme une solution adéquate. La disposition spatiale des habitations et plus particulièrement de la résidence de Marrakech qui devient le lieu légitime et prestigieux de son pouvoir conjuguée à la malléabilité et au caractère adaptatif des séquences de jeu des chanteurs et danseurs itinérants encourage leur association à cet univers d'exhibition et d'exaltation de l'authenticité et de la position seigneuriale.

Les documents et la mémoire des artistes gardent des témoignages de la mobilisation des *rrways* dans la stratégie artistique et communicative du Glaoui. Il

recrute, encourage, protège et entretient ces nouvelles figures de *l'intellectualité rurale*, qui n'ayant plus de liens avec la communauté et ses cérémonies musicales, sont disposés à offrir aux invités le décor exotique illustrant l'image qu'ils se font du seigneur. Les *rrways* incarnent de ce fait les producteurs du divertissement le plus adapté à cette situation particulière. D'après Lakhsassi (1991 : 1336-1337), les archives de la famille de Lhajj Belaid, qui comportent des lettres des différents chefs politiques locaux, montrent qu'il est invité et accueilli par le Glaoui. Il commence d'ailleurs à fréquenter ses résidences depuis 1917, date de leur première rencontre à Tiznit. Mousatoui (2015 :103) rapporte dans le recueil des souvenirs et des poèmes d'une des figures marquantes de cette pratique, Lhoucine Janti, que le Glaoui est connu par sa disponibilité et sa générosité à l'égard de tous les producteurs artistiques issus des régions tachelhitophones. Il héberge et associe à ses activités de divertissement privé et aux parades folkloriques les troupes de *rrways*, les acrobates et les danseurs de la musique communautaire *ahouach*. Il existe même des comportements de compétition et de jalousie qui surgissent entre ces figurants de la mise en scène exotique du seigneur. Selon le même auteur, trois des grands noms que la nomenclature musicale du Sud marocains a gardé, Sasbou, Janti et Amourak, ont tenté de s'approcher du seigneur. Ils demandent ainsi au portier de l'informer de leur présence. La scène se passe à Marrakech. Le Glaoui est en compagnie de Lhaj Belaïd, ce dernier ne voulant pas perdre le prestige acquis de cette proximité invoque l'absence de talents chez ces visiteurs inattendus. En s'adressant à lui, dans un langage à la limite du mépris, il chicane leur manque d'inspiration : « ce ne sont que de pauvres mendiants qui viennent quémander en reprenant mes propres chants, en plus ils ne sont même pas capables de les interpréter correctement » (*Ibid*.). Au-delà des relations de rivalités produites, des enjeux de l'affirmation et de l'occupation des positions privilégiées entre les acteurs au sein d'un univers particulier, cette scène souligne la place des notables dans la dynamique que connait cette pratique et l'investissement des villes – ici Marrakech – qui devaient constituer une conjoncture très favorable à son développement et à l'accompagnement des transformations que vont connaître les sociétés amazighes.

Les chefs locaux, en maintenant les chanteurs et danseurs itinérants comme accessoires et composantes essentielles de leur divertissement, ont permis l'apparition des troupes les plus complètes et durables et ont ainsi encouragé des aventures et des inventions dans ce domaine. Ces chefs partent à la recherche des artistes les plus réputés, envoient des invitations et séquestrent les plus récalcitrants et critiques. En occupant pendant longtemps une grande place dans la vie sociale et politique du Sud marocain, ils ont joué un rôle essentiel dans l'émergence et la construction des premières normes et caractéristiques artistiques. Le développement des villes avec l'accroissement de l'émigration des ruraux et la situation coloniale devaient constituer une conjoncture encore plus favorable à son affermissement et cristallisation.

La conjoncture favorable

Face à l'exposition des structures d'opportunités qui ont contribué à produire cette forme très particulière d'expression artistique, nous avons indiqué le rôle important qu'ont joué les centres de pouvoir locaux dans la création de styles musicaux nouveaux en favorisant les influences multiples et la synthèse entre formes différentes. Il importe même si nous n'avons pas d'informations concluantes de dire que *Tirruysa* comme pratique innovée serait née dans la région de Tiznit avant de se répandre dans les autres villes et agglomérations du Sud puis à travers tout le Maroc.

La fondation d'une agglomération régionale à la taille de Tiznit attirant des acteurs, vendeurs, artisans et ouvriers permet de croiser de multiples styles et traditions artistiques des différentes tribus proches ou lointaines. Elle a ainsi constitué le lieu par excellence de la cristallisation de cette pratique. La présence des représentants du pouvoir central procure à ces nouvelles figures du verbe et de l'animation musicale les protections nécessaires. L'existence de la place *lmchwer*, dont le nom connote le lieu du pouvoir impérial, permet à ces hommes de collecter les vivres auprès du public et de solliciter les amitiés et les protections des représentants officiels dont les maisons donnent sur cette place. Les troupes réputées et convenablement formées se distinguent de la mêlée et se trouvent traitées par les hommes du pouvoir qui leur ouvrent d'autres horizons. C'est à Tiznit que le Glaoui avait remarqué Belaid. L'accès au monde du politique requiert des profits et des réseaux qui ne sont pas universellement distribués.

L'aventure des *rrways* va continuer en investissant d'autres lieux et villes que Tiznit qu'on peut considérer comme un des premiers espaces de leur cristallisation. Trois éléments concourent à soutenir cette hypothèse. D'abord l'origine confrérique et sociale des acrobates qui ont donné à cette tradition les matériaux constitutifs de sa forme et du contenu de ses prestations. Il importe aussi de souligner les origines tribales des pionniers de la pratique. Outre Lhaj Belaid qui est issu d'une bourgade à quelques kilomètres de la cité, rrays Boujemaâ, qui était l'un des premiers à avoir enregistré des chansons en tachelhit, est issu des Ait Amira. Larbi n Tajrrart, Mohamed Boudraâ, Mbark Ou Boulahcen et autres sont issus des tribus de la plaine ou de la montagne avoisinant Tiznit. Il faut aussi noter que c'est à Tiznit que les premières *rraysat* commencent à se produire dans les demeures privées vers les années 1920 et initient des troupes féminines. Justinard (1930 : 126) a signalé la troupe Tibllahtitin formée de trois sœurs chanteuses réputées et le nom d'une *rraysa* qui a marqué le paysage musical de la ville après avoir réussi à avoir un disque de phonographe très répandu, elle s'appelle Abbouch Tamassit. Même si cette apparition se manifeste au début avec timidité et sans grand éclat, Tiznit a marqué la mémoire collective.

Mais l'investissement des autres espaces urbains en expansion a constitué un tournant décisif dans l'histoire de l'affirmation de cette pratique. C'est ce qu'Alexis

Chottin, qui a enquêté sur les *rrwyas* à la fin des années 1920 et a recueilli ses principaux matériaux auprès de Sasbou et de Lhajj Belaid, a voulu rappeler en plaçant Marrakech au centre de la fixation de cette pratique. « Nous sommes de retour à Marrakech. Car c'est là qu'il faut venir pour voir et entendre les petits danseurs chleuhs. Dans le Sous, il n'y en a plus. Ou plutôt, dès qu'à Tiznit ou à Tazeroualt leur maître de chant et de ballet les a initiés, dressés, entraînés, par les disciplines les plus dures, ils sont expédiés à Marrakech où ils font leurs débuts sur la place Djemaa-el-Fna » (Chottin, 1999 : 45.) Il apparait dans cette constatation que les *rrways* s'installent dans les villes importantes et y font leur lieu principal aussi bien de production que de résidence. Après leur formation dans de petits centres locaux, ils quittent le Sud marocain et viennent exhiber leurs talents essentiellement dans les places publiques. Ils deviennent des artistes urbains et leur art commence à s'imprimer des nouveaux contextes de production. En effet, l'établissement dans les villes marque un tournant dans le processus de la constitution de cette pratique. Le même auteur établit une distinction entre les formes semi-professionnelles en présence dans le Sud et l'émergence de véritables chanteurs professionnels. Il note que « nous n'avons plus affaire à des amateurs plus au moins habiles, auxquels on donne des gratifications, mais à des professionnels qui vivent uniquement de leur art » (*Id., Ibid.* : 45.). Plus ils s'établissent dans les villes et plus ils se professionnalisent.

Il est à rappeler que les cités au Maroc disposent de structures d'accueil et de lieux permettant aux prétendants aux métiers du spectacle de se produire et de solliciter la générosité du public. Elles se caractérisent en effet par l'existence de places publiques réservées à l'improvisation des scènes de spectacles et des distractions diverses et des auberges, appelés *foundouq,* destinées à offrir un toit à toutes les catégories des visiteurs et de voyageurs. Les *foundouq* qu'on traduit souvent par caravansérails constituent, pour les chanteurs et hommes de spectacles (les acrobates, les charmeurs de serpents, et les montreurs de singes et d'autres animaux sauvages…) d'origine rurale des lieux d'hébergement et de rencontre. Leur existence remonte à des périodes reculées de l'histoire. Marmol Carvajal (1988-1989, t.II : 147-148) en recense une centaine à Fès au XVIe siècle. Des étrangers à la ville y résident et une partie de la clientèle se livre à des pratiques de déviance comme la prostitution, le travestissement et la consommation d'alcool. A la même époque, Léon l'Africain (1830, t.I : 345) note qu'« Il peut y avoir deux cents hôtelleries en cette cité, qui sont somptueusement fabriquées, dont il s'en trouve d'aucunes fort grandes, comme celles qui sont proches du temple Majeur, qui sont faites à trois étages, dont la plus spacieuse contient cent vingt chambres, et y en a encore d'autres qui en ont davantage, étant toutes garnies de leurs fontaines et latrines avec canals, par où se vident toutes les immondices et ordures hors la cité ». Il constate que l'existence à Fès d'une place publique fournit le cadre aux différents types de musiciens, de charmeurs de serpents de se produire et de solliciter la générosité du public (*Ibid.* : 423).

De toute évidence, Marrakech, avec sa place *folle*, aux dire des Tharaud (2012 :65), son arrière-pays culturellement affiné, ses mécènes que constituent les grands caïds et son importante émigration venue du Sud, devient le lieu de séjour et de production de nombreux musiciens, souvent en quête de travail, de gloire et de reconnaissance. La lecture de la presse de l'époque et les relations de voyage met en relief la présence régulière des *danseurs chleuhs*, comme on aimait les désigner, à Djemaa El Fna. Au-delà des exemples cités auparavant de Chevrillon et de Ricard, un ensemble d'indications et de témoignages fait surgir que les prestations de ces troupes à allure pittoresque dominent les exhibitions artistiques offertes aux spectateurs. Ils constituent l'accessoire et le décor les plus prisées des visiteurs étrangers. Ils incarnent cette étrangeté recherchée, la mise en scène parfaite du sauvage qui a imprégné l'imaginaire colonial. Les colonnes et les lignes résonnent des descriptions avec des mots chargés d'images de ce monde féérique et de ces curiosités venant des bas-fonds de l'âme et de l'authenticité *berbères*. Elles évoquent « ces petits garçons ou jeunes gens vêtus de longues robes aux manches larges » serrées au milieu avec « une ceinture de femme, en cuir brodé de soie [qui] marque légèrement les hanches » (Tharaud, 2012 :71) ou ces « jeunes chleuhs [qui] dansent leurs danses impudiques…la croupe agitée », peut-on lire sur les colonnes du numéro 78, du mai 1923, de la Revue *France-Maroc*.

L'imposition des places publiques aussi bien dans les villes que dans les campagnes comme lieu par excellence de production des artistes d'univers et d'origines sociales et régionales multiples a amorcé un vaste processus de démocratisation et de diversification des spectacles. C'est parmi les distractions que ces espaces réservent aux nombreux spectateurs que les émigrés *chleuhs* redécouvrent leur tradition musicale, mais sous une autre forme. Il est donc possible que les premières troupes, encouragées par l'accueil et la générosité que les sentiments de nostalgie suscitent, évolueront au rythme de la constitution des *solidarités tribales* dans les colonies d'émigrés, ces sociabilités d'accueil et d'entraide entre originaires d'une même tribu ou du moins d'une même région à affinité culturelle. Et puisque les *Ichelhiyn* sont connus par leur forte tradition d'émigration vers les principales villes du Maroc, d'Algérie et d'Europe, les *rrways* suivent leurs pas et se déplacent pour se produire là où se trouvent des *spectateurs chleuhs*. C'est en ce sens que, au-delà des tournées locales dans les *isuyas* (places villageoises) et dans les soirées privées des caïds et notabilités rurales, l'activité des troupes déborde les limites géographiques et linguistiques de leur lieu d'origine. Ces troupes se rendent ainsi dans les ports, les chantiers, les garnisons, les campements et les centres miniers pour égayer les longues et tristes soirées des colonies d'ouvriers et militaires *Ichelhiyn*. Elles leur portent « le réconfort de leur art, aux dires de Ricard (Service, 1933 : 11), en échange de quelques bénéfices ».

Les pérégrinations de la troupe conduite par *rrays* Brahim Ben Mohamed Ben Ali Albnsir, reconstitué par Prosper Ricard en s'appuyant sur la consultation de son carnet de route visé par les autorités du protectorat, traduisent bien l'extrême mobilité de ces compagnies artistiques itinérantes. D'une composition réduite étant

formée de cinq membres, ses déplacements ont couvert presque toute la moitié Nord du Maroc français. Elle a parcouru de décembre 1928 à Juillet 1929 les villes de Kenitra, Meknès, Petitjean, Fès, Meknès, Fès, Taza, Guercif, Taourirt, Oujda, Berguent. Et après un séjour dans la région de Marrakech, elle reprend un autre itinéraire, de Mars à Juillet 1931 où elle donne ses spectacles auprès des colonies d'émigrés chleuhs dans les villes de Fédala, Salé, Kenitra, Petitjean, Taza, Guercif, Outat El Hadj, Midelt, Bou Mia, Azrou et Rabat (Ricard, 1933 :11). Une autre troupe, de taille plus importante puisqu'elle est constituée de plus d'une dizaine de membres, étend ses tournées jusqu'au Maroc espagnol. Conduite par *rrays* Mohamed Sasbou, dont le sobriquet est la déformation du nom d'un fusil en vogue à l'époque (Chassepot), elle est basée à Casablanca et se déplace fréquemment pour présenter ses prestations au public dans les places des villes de Rabat, Kenitra, El Ksar, Tétouan et la préside espagnole Ceuta (Ibid. : 13).

D'autres artistes voyagent même à l'étranger en dehors des exhibitions coloniales que nous évoquerons ci-dessous. Lakhsassi (1991 :1337) a signalé, dans la notice biographique établie sur Lhaj Belaïd, que ce dernier a reçu une invitation de la communauté des *Ichelhiyn* de Rueil-Malmaison dans la région parisienne, mais ce dernier n'a pas pu s'y rendre pour des raisons indéfinies. C'est suite à un accord avec le dénommé *rrays* Hmad Chhourim, connu aussi sous le nom de Gw Uglu, qui travaille dans un cirque parisien, que *rrays* Belaid a pu effectuer une tournée en France. Le contrat de travail établi entre les deux engage le *rrays* à donner des spectacles de musique et de danse contre prise en charge des frais de transport et d'hébergement et une rémunération très modeste[1]. C'est pendant ce séjour qu'il a animé, en marge de ses prestations de service, des soirées de danses et de chants au profit d'immigrés à Gennevilliers, Saint-Etienne et Lyon. Il a également enregistré des chansons sur disque avec la société Baidaphone.

Le mérite de ces artistes est d'avoir été des itinérants disposant, quelle que soit la taille de leur troupe, de tous les éléments pour réussir un spectacle complet et dans des circonstances différentes. La multiplication des lieux de loisirs et de distractions qui a accompagné l'évolution de la vie urbaine leur a en outre offert d'autres occasions et opportunités pour gagner des revenus supplémentaires. Au-delà des spectacles qu'ils donnent dans les places publiques sollicitant la générosité des spectateurs inconnus ou chez des particuliers (notables et hommes de pouvoir), ils se produisent dans les cafés *maures* et les cabarets ainsi que dans les quartiers réservés. Lakhsassi (1991 :1336) indique, en s'appuyant sur la consultation de la documentation personnelle de Lhaj Belaïd, qu'une lettre datant de 1919 informe que ce dernier assurait le rôle de relais entre les propriétaires des cafés et les chanteurs et danseurs *chleuhs*. Il est ainsi sollicité pour diriger les entrepreneurs vers les artistes désirant s'engager dans ce genre de spectacle.

[1] L'établissement des contrats écrits comme pratique inspirée des pratiques juridiques communautaires est attesté dans l'organisation des rapports entre les membres des troupes Voir (El Moujahid, 2016 : 193-216).

D'un tout autre caractère est leur activité au sein des *animations* dans les quartiers réservés. D'après la monographie établie, vers le début des années 1950, par J. Mathieu et P.-H. Maury (2003 : 74) sur le quartier célèbre de Bousbir, les cafés jouent un rôle important dans l'animation nocturne *bruyante* et *joyeuse* de cette société isolée et nettement séparée du monde extérieur. « Ce n'est que le soir, disent-ils, au moment où les cafés s'illuminent, que le quartier change totalement d'aspect et commence à vivre avec éclat sa vie de grand lupanar, d'hiéropornéion ». Et parmi les huit cafés qui se partagent l'espace de ce quartier, les deux auteurs citent un qui porte le nom de *rrays*, présenté comme étant « un chleuh qui conduisait un orchestre de musiciens indigènes » (Ibid. :44). Dans cet univers aux offres multiples, les danseurs *chleuhs* n'apportaient pas seulement le confort ou la distraction de l'art, mais aussi l'aspect *pittoresque* de la vie indigène comme elle est imaginée et représentée à l'époque. L'inscription spatiale entraine une assimilation statutaire. Ainsi étaient-ils soupçonnés ou accusés de comportements déviants d'autant plus que l'apparat que les techniques de mime leur endossent cultive les représentations et les fantasmes. Prenons comme exemple la manière avec laquelle les éphèbes efféminés qui les accompagnent pour assurer les parties dansantes ont été présentés par un auteur au parcours atypique, Pierre Mac Orlan. Dans une description du quartier Bousbir rapportée par un article non signé et paru dans le numéro 492, du 4 octobre 1930, de la Revue *L'Afrique du Nord Illustrée*, il écrit : « C'est en dehors de Casablanca, une petite ville fermée, telle que les jeunes habitués de la rue de Lappe, qui ne sont pas sans lettres, pourraient imaginer ; une petite ville de rêve dédiée à la prostitution pittoresque et africaine… les filles et quelques danseurs chleuhs vivent entre les hauts murs de la cité blanche ».[1] Il apparaît ainsi que l'art des *rrways* se développe dans ces sphères de production évidemment profitables et complémentaires, mais porteuses aussi de stigmate et se situant tout en marge de la vie artistique officiellement organisée et soutenue par les autorités du Protectorat.

C'est par un concours de circonstances qu'un autre horizon va s'ouvrir devant cette pratique en bénéficiant d'un contexte politique exceptionnel. L'art des *rrways* a été en effet classé parmi les arts indigènes que les autorités du protectorat vont chercher à préserver et à développer. Cette expression *indigène* est d'autant plus estimée qu'elle provient d'une région périphérique et culturellement différente du

[1] Cet écrivain et essayiste s'est engagé dans la légion étrangère. Il s'est inspiré de son périple et meuble ses écrits des images de toutes les marges et les épaves de l'humanité dominée et écrasée des ports et garnisons où il a vécu entre les deux-guerres. Au-delà de sa description de certains quartiers dont Bousbir de Casablanca dans son livre-souvenirs intitulé les *Légionnaire*s, il a agrémenté son univers romanesque des faits et phénomènes qui ont marqué sa mémoire. Les danseurs chleuhs du fait de leur allure pittoresque apparaissent ainsi dans certains de ses écrits narratifs. Il écrit dans son roman *Quartier réservé* dont les événements se déroulent à Marseille : « je retrouvais, dans ma boutique en bois blanc, les oncles, les cousines, et les frères de ces jeunes Kedidja et Askia qui se dessinaient des mitaines au henné dans les petites rues de Bousbir. Quelques jeunes danseurs chleuhs, qui vivaient de la danse et de la prostitution, m'achetaient des disques grelottants et bourdonnants qui évoquent l'odeur, les bruits et la poussière de la Djemaa El Fna » (Mac Orlan, 1932 : 35).

Maroc et peut à ce titre enrichir le répertoire colonial composé jusqu'alors des styles musicaux urbains et particulièrement ceux des classes dominantes. L'initiative est venue du Service des Arts Indigènes, dirigée d'une main de maître par Prosper Ricard. Ce dernier raconte en effet que la prestation à laquelle il a assisté, à Marrakech, chez le Pacha Thami Glaoui l'a encouragée à vouloir faire figurer cette pratique dans la liste des arts indigènes reconnus. Il a demandé à une troupe, de passage à Rabat, de se produire dans le patio d'une medersa mauresque dépendant du service des arts indigènes. Une assistance est conviée et invitée à apprécier et à juger les talents artistiques de ces chanteurs et danseurs itinérants. Les conditions de production que cet espace *domestique* offre étant favorables à une prestation de qualité, la troupe a passé avec succès ce test. Elle « laissa l'impression d'une parfaite et très haute compréhension de son art », constate Ricard (Service, 1933 : 9). La richesse des mélodies musicales et la finesse des mouvements chorégraphiques ont « désorienté », pour reprendre cette expression d'un musicographe présent à ce *test*, les spectateurs aussi bien européens qu'*indigènes*. Plus encore, son origine rurale renvoie au mythe de l'authenticité et de l'exotisme. La composition de la troupe et les éléments musicaux et chorégraphiques de la prestation qu'elle propose sont suffisamment efficaces pour avoir provoqué son appropriation par les milieux artistiques coloniaux. La décision a ainsi été prise, dès 1928, de faire « entrer la musique et la danse chleuhs dans le programme de nos ''journées de musique marocaines'', aux applaudissements d'ailleurs, non seulement d'un public indigène citadin resté jusque-là réfractaire ou indifférent, mais encore d'européens curieux des choses de la vie marocaine », (*ibid.).* Au terme d'un périple, il convient de dire que « Les trouveurs et troubadours chleuhs » intègrent pleinement l'univers artistique officiellement balisé. Ils se trouvent ainsi programmés dans les activités du protectorat comme les « fêtes indigènes auxquels furent conviés, de tous les points du territoire, tous ceux qui pouvaient s'y manifester » et que « le Service des Arts Indigènes organisa, de 1928 à 1930, dans le cadre incomparable des Jardins des Oudaïas, à Rabat » (Ricard, 1931 :405).

C'est à partir de cette date que s'élaborent les nouvelles relations entre les milieux coloniaux et cette forme d'expression artistique. Il n'est pas difficile de relever des témoignages tant révélateurs de cet attrait que les *rrways* exerçaient sur les organisateurs des fêtes et des attractions coloniales. Ils étaient utilisés comme élément par excellence de la figuration des curiosités artistiques marocaines. Il suffit de dépouiller les revues et journaux de l'époque pour restituer les différentes manifestations auxquelles ils sont conviés. Ils sont ainsi transportés à plusieurs reprises pour meubler de leur répertoire de chants et de danses les fêtes au profit des œuvres indigènes que patronnent la Maréchale Lyautey et les autres femmes de toute la nomenclature coloniale nord-africaine (Noguès, Lucien-saint, Peyrouton, Manceron…). Le *Petit Parisien,* en date du 21 juin 1932, célèbre ainsi le vif succès de l'édition de cette année que caractérise le spectacle donné par les danseurs chleuhs et nègres. L'*Afrique du Nord Illustrée* a conservé le souvenir de leur passage dans les éditions de 1933, 1935 et 1937. A titre d'exemple, le numéro 635, du 1 juillet 1933, montre que les danseurs chleuhs « évoluèrent entre les tables

sur lesquelles était servi le thé » et celui, en date 29 juillet 1935, remarque « l'étonnante souplesse » de ces danseurs. Quant au numéro 832, du 20 juillet 1937, il souligne que la fête a été égayée par la prestation des « danseurs chleuhs [qui] s'agitent dans la nostalgique cadence de leurs évolutions ». Dans la même logique de production de l'exotique, les organisateurs des spectacles artistiques destinés essentiellement à promouvoir l'attraction touristique du Maroc s'empressent d'intégrer ces chanteurs dans leurs programmes culturels. Le Comité des Fêtes en collaboration avec le Syndicat d'Initiative exhibent, dans les rencontres hivernales qu'ils célèbrent à l'occasion de Noël à Marrakech, « les naïfs et talentueux artistes berbères », pour reprendre cette expression du numéro 663 de l'*Afrique du Nord Illustrée* du 13 janvier 1934. La relative reconnaissance de la pratique dans la politique des arts indigènes, déterminée par un intérêt de la conservation ethnographique, a ainsi permis son intégration dans un spectre large de manifestations impactant positivement son maintien et son développement. La multiplication des troupes et leur inscription dans une professionnalisation complète traduisent cet état des choses. Ricard peut ainsi se féliciter de l'apport du protectorat au développement de l'*art musical chleuh,* « la prospérité actuelle est une conséquence de notre présence au Maroc. Le vieux raïs Ahmed [de la troupe de Brahim Albnsir] ne connaissait, il y a une quarantaine d'années, que trois ou quatre troupes pour tout le pays chleuh. Il en énumérerait au moins une vingtaine aujourd'hui », dit-il (Service, 1933 :14-15).

L'intégration dans la vie artistique officielle du protectorat était un des éléments majeurs de la prospérité et du développement de l'art des *rrways*. Cela leur offre à la fois le prestige de la réussite artistique et les possibilités d'engagement dans l'éventail des spectacles qui caractérisent les mobilisations coloniales. Et le point culminant de cette insertion consiste en leur participation aux formes dérivées des zoos humains et des exhibitions coloniales, inscrits dans une logique de production de l'étrange et de l'exotique et leur mise en scène pendant les expositions universelles et les foires des années 1930. Ce n'est pas un hasard si leur réussite, rencontrée dans les fêtes indigènes organisées à Rabat, conduisent aux premières programmations. A cet égard, Ricard, fier de son action, nous rappelle les origines de l'engagement d'une troupe dans une exhibition en Espagne. En spécialiste d'art avisé, « M. Kurt Schindler, qui connaît la musique populaire de toute l'Europe, de l'Espagne au Caucase, marquait son enthousiasme en enrôlant, pour les fêtes de Grenade d'Avril 1931, l'importante troupe du raïs Mohamed Sasbou » (Service, 1933 : 9).

L'usage circonstancié de ces exhibitions dans les années 1930 mettant plus l'accent sur les productions artisanales et artistiques des colonisés dans un objectif de propagande coïncide avec la découverte de ces musiciens. Ainsi, dès 1931, ils étaient sollicités pour meubler la partie attractive de l'Exposition Coloniale Internationale de Paris dont l'ancien Résident de France au Maroc, le Maréchal Lyautey avait assuré la fonction du Commissaire général de l'événement. Par son empreinte, cette exposition ne correspond plus à la logique structurant l'exhibition

de l'indigène qui a caractérisé la pratique des zoos et des villages ethniques du XIX et du début du XXe siècle. « Il est incontestable, remarquent les auteurs d'un livre sur les zoos humains, que l'intention de Lyautey est aussi de rendre hommage aux cultures autochtone. L'exposition internationale de Vincennes présente donc plusieurs visages ; elle est à la fois propagandiste, folklorisante, pédagogique mais aussi admirative à l'égard de certaines cultures indigènes » (Boëtsch *et al.*, 2011 : 54). La mise en scène intègre ainsi la formule d'attraction. C'est dans le cadre de ce « festival de musique et du folklore » (Ibid. : 55), que ces artistes ont été associés aux activités du pavillon du Maroc qui regroupe outre les prestations d'attraction, les échoppes exhibant les spécificités architecturales et les produits artisanaux. L'Exposition de 1937 prolonge cette expérience et construit l'exhibition des *mérites* de la colonisation sous forme d'un village d'artisans (Ibid. : 56). J. Delaye, auteur d'un rapport sur cette exposition de 1937, publié dans la *Revue de Géographie Marocaine*, montre cette volonté d'une reproduction de la vie artisanale indigène pour souligner la survivance et la revitalisation des artisanats et des expressions artistiques grâce à « la vigilance du Service des Arts Indigènes ». « Les figurants sont pour la majorité des indigènes authentiques. Leurs ateliers de fidèles reconstitutions de ceux qu'ils occupent dans leurs pays d'origine ». C'est dans le cadre de la reconstitution des décors et des traits de cette vie indigène, avec ses ruelles et son souk composé d'échoppes et d'ateliers montrant des artisans à l'œuvre, que l'art des *rrways* est appelé à intégrer les éléments figuratifs mobilisés pour la reproduction de la *cité indigène vivante*. La participation marocaine a improvisé, au Parc des Acclimatations, « un café maure renouvelé de celui des Oudaïas où l'on sert des boissons et des mets essentiellement marocains, où l'on entend un orchestre de musique andalouse alternant avec des chanteurs et danseurs chleuhs ».

Il convient de dire que l'inscription sur la liste du patrimoine musical indigène offre une multitude de possibilités qui n'existent pas avec la seule représentation publique ou la prestation dans les espaces domestiques des chefs et des notables. Conjuguée à d'autres univers créés ou développés après la mise en route du protectorat comme les solidarités migratoires et les cafés, nous pouvons dire que le contexte urbain dans lequel la pratique s'est déplacée a fourni un cadre pertinent à sa professionnalisation et à la fixation des fondements artistiques de son identité. Les *rrways* apparaissent au final comme une forme normative, fondée sur un modèle-type de la troupe que caractérisent des profils détermines, des styles vestimentaires et des répertoires musicaux et chorégraphiques. Reconnue comme modèle de référence, elle a réussi à devenir le référent commun sans pour autant éliminer les formes rudimentaires dont elle s'est émancipée. Les tentatives innovatrices des précurseurs ont réussi à faire d'une composition qui s'est imposée après des configurations successives et complexes une norme implicite ou imposante par rapport à laquelle on apprécie la performance des artistes qui s'en réclament. Il faudrait d'autres développements sur les normes construites (identité et composition hiérarchique de la troupe, processus de formation d'un *rrays* et comment il acquiert son bagage musical, instruments, costume, comportements,

composantes du spectacle…) et leur évolution aussi bien avant et après l'accès du Maroc à l'indépendance pour bien préciser en quoi cette pratique s'est inspirée des formes précédentes et qu'est-ce qui a déterminé ses futures tribulations. Ces éléments seront, je l'espère, l'objet d'un prochain travail.

Conclusion

Arrivé au terme de ce survol rapide des conditions de l'établissement de cette pratique sur des normes qui constitueraient, pour toute la période de l'entre-deux guerres, le modèle de référence dominant, il est difficile pour nous poser des conclusions définitives. La difficulté soulignée au départ de ce travail n'est pas complètement surmontée, mais les problèmes qu'elle soulève nous ont toutefois aidé à formuler et à proposer quelques suggestions et des pistes pour mieux appréhender les origines de la pratique, du moins au niveau de la situation des matériaux de base investis et mobilisés dans l'affirmation de ses traits et de la restitution des conjonctures favorables à sa manifestation apparente, à son évolution et à son maintien. Il apparaît ainsi que l'*amarg n rrways* est une nouvelle tradition, mais alignée sur des formes précédentes. Elle serait la synthèse d'un ensemble de pratiques avec des fonctions, des profils et des traits différents : chanteurs-poètes itinérants, acrobates aux talents multiples, figures de prédication maraboutique,… Bénéficiant de la conjonction de plusieurs facteurs comme l'existence de conditions locales favorables à l'innovation artistique comme l'existence de centres de pouvoirs locaux et l'émergence d'un mécénat protecteur que constituent les caïds et les notabilités, elle s'est affirmée et a endossé certains traits de son identité particulière. Mais c'est à partir du moment où elle est propulsée dans les villes en processus d'expansion qu'elle est engagée dans une nouvelle dynamique permettant son maintien et son évolution. Inscrite dans les contradictions de la vie urbaine et dans les mises en scène de la politique artistique coloniale, elle est appelée à s'adapter aux nouveaux contextes de production et à répondre aux exigences du spectacle. Les conditions de sa formation progressive en ont fait une forme dynamique et l'ont inscrite dans un processus constant de construction et de renouvellement de configurations et de modalités de performance. Un immense travail est accompli sur les répertoires et les instruments, il est le produit d'aventures et de recherche d'innovation. Les formes actuelles, quoiqu'on puisse dire de leur altération, en conservent une empreinte indélébile.

En définitive, *tirruysa* est un indice de renouvellement et de dynamique des pratiques culturelles. Présentant un caractère synthétique entre différentes formes de spectacle et de musique réunies en une seule, elle traduit le processus d'aboutissement de formes premières en une seconde forme, qui consiste en des pratiques cumulées accompagnant les mutations de la société et l'évolution des lieux et des prestations de spectacle.

Bibliographie

Aboulkacem, E., 2011, *ssirt n brahim Akenkou d laṣl nns d nnsb nns et ttəlim x dar iclḥiyn n Wactukn de Ssi Brahim Akenku. Edition et présentation,* Rabat, Publication de l'Institut de l'Institut Royal de la Culture Amazighe

AMAHAN, A., « L'écriture en tachelhit est-elle une stratégie des zaouïas », in Drouin et Roth (Eds), *A la croisée des études libyco-berbères, mélanges offerts à Lionel Galand et Paulette Galand-Pernet*, Paris, CNRS, 1993, pp.437-449.

Aubin, Eugène, 1904, *Le Maroc d'aujourd'hui*, Paris, Armand Colin.

Basset, Henri, 2001 (1920), *Essai sur la littérature des Berbères*, Paris, Ibiss Press/Awal.

Boogert, N. Van D., *The berber literary tradition of the Sous, with an edition and translation of « the ocean of the tears » by Muhammad Awzal (d.1749)*, Leiden, Nederlands Institut voor het Nabije Oosten, 1997

Chatinières, P., 1919, *Dans le Grand Atlas marocain. Extrait du carnet de route d'un médecin d'assistance médicale indigène 1912-1916*, Paris, Librairie Plon.

Chevrillon, André, 1918, « Au Maghreb (suite), Revue de Paris, mai-juin, p.449-473.

Chottin, A., *Tableau de la musique marocaine*, Paris, Geuthner, 1999 (1938).

El Glaoui, Abdessadeq., *Le Ralliement. Le Glaoui, mon père. Récit et témoignage*, Rabat, Editions Marsam, 2004 (2ème édition).

El Moujahid, El Houssaïn, 2016, « La tradition des rwaïs du Souss : Rapport maîtres et disciples. Arrêt sur trois manuscrits inédits », Etudes et Documents Berbères, n°35-36, p.193-216.

Elmedlaoui, Mohamed, 2016, « la tradition *'almazghi'* dans le Sous (Maroc) : Caractéristiques linguistiques et fonctions socioculturelles du code », *Etudes et Documents Berbères*, n°35-36, p.243-262.

Escher, Anton, 1998, « Les acrobates marocains dans les cirques allemands », in *Migrations internationales entre le Maghreb et l'Europe. Les effets sur les pays de destination et d'origine*, Actes du colloque maroco-allemand de München 1997, Rabat, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Rabat, pp.249-258.

Galand-Pernet, P., *Recueil de poèmes chleuhs I. Chants de trouveurs*, Paris, Editions Klincksieck, 1972.

Galand-Pernet, Paulette, 1972, *Recueil de poèmes chleuhs, I. Chants de trouveurs,* Paris, Eds Klincksieck.

Jouad, H. et Lortat-Jacob, B., *La saison des fêtes dans une vallée du Haut-Atlas*, Paris, Le Seuil, 1978.

Justinard, L.-V., *Le caïd Goundafi. Un grand chef berbère*, Casablanca, Editions les Atlantides, 1951.

Justinard, Léopold, 1925, « Notes d'histoire et de littérature berbères », *Hesperis* (Rabat), n°5, deuxième trimestre, p. 227-238

Justinard, Léopold, 1933, « Notes sur l'histoire du Sous au XVI° siècle. I- Sidi Ahmed ou Moussa. II- Carnet d'un lieutenant d'Al Mansour », *Archives Marocaines,* n°29, Paris, Honoré Champion.

La Chapelle, Frédéric de, 1928, « La Formation du pouvoir monarchique dans les tribus berbères du Haut-Atlas occidental », *Hespéris*, VIII, p.263-283.

Lakhsassi, Abderrahmane, 1991, « Lhaj Belaïd Al Ba'qili », *Encyclopédie du Maroc* (Rabat), t.IV, p. p.1336-1337 (en arabe).

Lakhsassi, Abderrahmane, 2006, « Honneur et *h'udûd allâh* dans la poésie religieuse berbère. Lhaj Belaïd et la femme en Islam », *Awal* (Paris), n°33, p.53-79.

Le Prévost, J., *El Glaoui*, Paris, Editions du Dialogue, 1968.

Lenz, Oscar, 1886, *Timbouctou. Voyage au Maroc, au Sahara et au Soudan* (tome premier), traduit de l'allemand par Pierre Lehautcourt, Paris, Libraire Hachette.

Lortat-Jacob, B., *Musique et fêtes au Haut-Atlas*, Paris, Mouton-EHESS, 1980.

Maxwell, G., *Lords of the Atlas : the rise and fall of the House of Glaoua: 1893-1956*, New York, 1966.

Moustaoui, Mohamed, 2007, *Raïs Lhaj Belaïd. Sa vie et quelques chansons choisies de son repertoire*, Casablanca, Imprimerie an-Najah al-Jadidah.

Moustaoui, Mohamed, 2015, *Quelques chansons du raïs et résistant Lhoucine Janti*, Rabat, Imprimerie Idgl Print.

Najmi, H., Ghina' *al-'itha. As-shi'r ash-shafawi wa lmusiqa at-taqlidiya fi lmaghrib (La Chanson Aitha. La poésie orale et la musique traditionnelle au Maroc*, Casablanca, Dar Toubkal li Nnashr, 2007.

Oualkache, Mohamed, 2011-2013, *Tirruysa. Investigations en matière du patrimoine et de mémoire relatifs à des pionniers et des illustres de la musique amazighe*, Agadir, Publication Agadir Média.

Ricard, Prosper, 1931, « La Protection de la vie locale au Maroc », in Congrès International et intercolonial de la Société Indigène (5-10 octobre 1931), t.I Exposition coloniale internatinale de Paris 1931, Paris, Publications du Minsitère des Colonies –Institut national d'Agronomie Coloniale.

Robert, A., 1919, « Les Oulad Ahmed ou Moussa. Acrobates marocains », *Annales Africaines*, 31 année, n°20, 20 août 1919, p.240.

Robert, A., 1921, « Jeux et divertissements des Indigènes d'Algérie (Région de Bordj-Bou Arréridj) », *Revue Africaine*, n°307, pp : 62-84.

Schuyler, Ph., *A repertory of ideas: the music of the Rwais, berber profesionnel musicians from south western Morocco,* Washington, Ph.D., 1978.

Schuyler, Philip, «The rwaïs and the zawia: Professionnal musicians and the rural religious elite in Southwestern Morocco», *Asian Music*, XVII (1), 1985, p.114-131.

Service des Arts Indigènes, *Corpus de musique marocaine. Fascicule 2. Musique et danses berbères du pays Chleuh*. Préface et note par M. Prosper Ricard. Etudes et notations musicales et chorégraphiques par Alexis Chottin, Paris, Heugel, 1933.

Soum-Pouyalet, Fanny, 2007, *Le corps, la voix, le voile. Cheikhat marocaines*, Paris, Editions CNRS.

Soussi, M.-M., 1962, *El Ma'soul (le mielleux),* t.12, Casblanca, Imprimerie an-Najah.

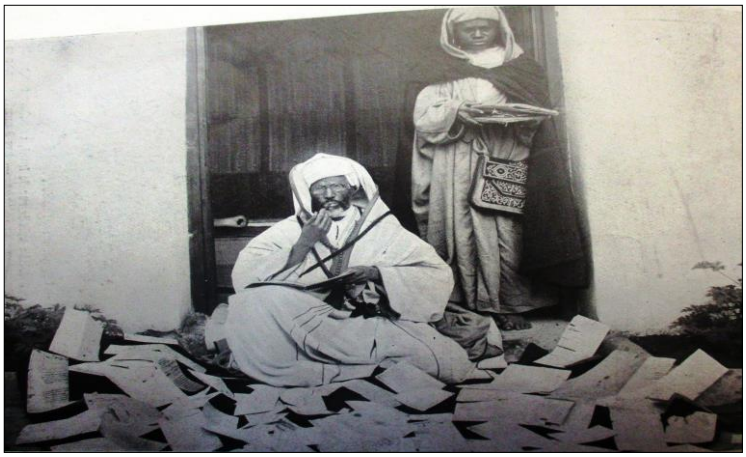
Stumme, H., 1895, *Dichtkunst und gedichte der Scluh*, Leibzig, Hinrichs'sche Buchhandlung.

Tharaud, Jean et Tharaud, Jérôme, 2012 (1920), *Marrakech ou les seigneurs de l'Atlas*, Rabat, Dar Al Aman.

Wharton, Edith, 1996 (1919), *Voyage au Maroc*, Paris, L'Imaginaire Gallimard, Editions du Rocher.

Annexe photos[1]

[1] Photos extraites du document : Service des Arts Indigènes, *Corpus de musique marocaine*. *Fascicule 2. Musique et danses berbères du pays Chleuh*. Préface et note par M. Prosper Ricard. Etudes et notations musicales et chorégraphiques par Alexis Chottin, Paris, Heugel,1933.



Haj Belaid composant un poème

Troupe du *rays* Haj Belaid

Troupe du *rays* Sasbou

Danseur effiminé de la troupe du *rays* Sasbou

Séance chorégraphique de la troupe du du *rays* Haj Belaid

Aḥidus ou danse collective. Une pratique culturelle en transformation partielle

Hammou BELGHAZI

ⴰ ⵅⵅ ⵅⵅⵓⵜⵅ ⴰ [ⵉ]ⴰⵏⵉⵏⵓⴱ, ⵅⴰ ⵇⴰⵔ ⵉⵏⵓⵔⵅⵅⴰⵍ ?
ⴰ ⵅⵅ ⵅⵅⵓⵜⵅ, ⴰ [ⵉ]ⵉⵏⵏⵓ ⵏ ⵓⴱⵅⵍ ⴰⵔ ⵉⵏⵓⵔⵅⵅⴰ.

Si je meure, Ô aḥidus, qui te dansera ?
Si je meure, mon ami viendra te danser.[1]

Sous le pseudonyme de Paul Hector, A. Peyriguère, établi de 1928 à 1959 à El Kbab (Boucot, 2010 : 23), publie en 1934, dans *Le Maroc catholique* (volume 15, n° 1), la première partie de ses recherches sur l'*aḥidus* dans le Moyen-Atlas[2]. Il tient ce genre de danse collective pour une pratique où les groupes ethniques révèlent toute leur authenticité. Parmi les constats qu'il en a dressés et qui ont un lien avec l'objet de la présente étude[3], figure le suivant : « Les "moins de trente ans" ne savent plus l'ahidous berbère. Ils n'y comprennent plus rien. » (1935 : 100). Une telle ignorance, soutient-il, découle du fait que l'*aḥidus* authentique a décliné « vers le vide insipide et superficiel d'un schéma pornographique[4]. » (*ibid.*). Ceci laisse entendre que ce moyen d'expression culturel est voué à la disparition. Or, il n'en est rien. Les jeunes adultes des années 1930 ont disparu alors que la pratique d'*aḥidus* continue d'exister. Elle évolue dans une société en mutation. C'est une pratique en devenir.

La problématique du devenir de l'*aḥidus* n'est pas si récente. Henri Basset l'a abordée il y a un siècle, mais à travers le prisme de la passion doctrinale. A propos de l'avenir des chants et des danses collectives amazighs, il posa deux questions à teneur biaisée et sentencieuse, fondées sur une vision étroite et à courte vue. « Dans

---

[1] D'auteur inconnu, ce distique était systématiquement chanté pendant l'une des séances d'*aḥidus* exécutées pour une fête de mariage.

[2] La seconde partie a paru en 1935 dans la même revue (volume 15, n°3) et l'ensemble de ces résultats est réédité par *Études et documents berbères*, n°15-16 (1998 : 219-248).

[3] Ce travail repose essentiellement sur des données empiriques, recueillies par l'observation directe et l'entretien semi-directif au cours de trois sorties de terrain en 2016 (deux chez les Zemmour et une à Aïn Leuh pendant le festival d'*aḥidus*) et deux autres en 2017 à Meknès lors des éliminatoires, en mai, de la 17ème édition dudit festival et à l'occasion de la 16ème édition, en septembre, du Prix de la culture amazighe de l'IRCAM (voir carte en annexe, *infra :* 95). Douze personnes, chevronnées en matière d'*aḥidus*, constituent notre principale source d'informations (*cf.* liste des enquêtés, *infra :* 96). Cinq d'entre elles nous ont été présentées par Elmostafa Srhane, enseignant de l'amazigh et poète subtil. Qu'il nous soit permis ici de le remercier vivement pour son aimable collaboration.

[4] Le syntagme « schéma pornographique », susceptible d'heurter certains esprits, vise à mettre en garde contre la tendance des promoteurs des spectacles obscènes à pervertir l'*aḥidus*. C'est ce que le Père Albert Peyriguère (1883-1959) précise en affirmant : « Nos tribus seront bientôt mûres pour les cheikhats et les danses du ventre… et pour autre chose aussi. » (*ibid. :* 245).

quelques dizaines d'années, que seront devenus les *izlan* naïfs, et l'*ahidous* barbare, et les chants de l'*ahal* [1] ? Auront-ils disparu à jamais, ou persisteront-ils obscurément, conservés en un repli secret de la mémoire berbère, comme tant d'autres sentiments […] que l'on pouvait croire pour toujours oubliés chez ce peuple, et qui, […] les circonstances s'y prêtant, ont réapparu brusquement, plus vivaces que jamais ? » (1920 : 428).

Marchant sur les traces d'H. Basset, aux yeux duquel les danses collectives sont « le divertissement national » de tous les Imazighen marocains – « depuis le Rif jusqu'au Tazeroualt » (*ibid. :* 319), A. M. (?) écrivit : « La danse de l'ahidous, très en honneur chez les montagnards, est […] l'amusement qui, à notre sens, reflète le mieux l'âme berbère. Les chansons dansées, où les femmes jouent un grand rôle, nous révèlent, en effet, la société quasi patriarcale avec sa naïveté primitive, ses conceptions simplistes, ses institutions libertaires et démocratiques. » (1925 : 3).

Les propos d'H. Basset et d'A. M., nourris de l'approche classificatoire des sociétés humaines chère à l'évolutionnisme anthropologique en vogue à ce moment-là et conforme à l'ethnocentrisme colonial, réduisent l'*aḥidus* à une simple distraction. Leur contenu autant réducteur que tendancieux contraste avec la réalité des faits et se trouve donc être invalide sur le plan scientifique. D'ailleurs, des affirmations de ce genre ont été remises en cause au temps même de la colonisation. En témoigne l'extrait de texte qui suit, emprunté à Jean Robichez : « Danse accompagnée de chant, l'"haïdous" n'est pas seulement le divertissement préféré des Beraber, c'est surtout leur moyen d'expression le plus complet et le plus vivant. » (1946 : 182)[2]. Allant dans le sens de la constatation de J. Robichez, des chercheurs marocains et étrangers, qui s'emploient à braquer les projecteurs sur les zones obscures – pour ne pas dire obscurcies – des structures pratico-représentationnelles de différents espaces socioculturels amazighs, ont pu dégager la notion d'*aḥidus* de la vision misérabiliste et de l'emprise folklorisante ou/et folkloriste sous laquelle on l'a tenue un peu trop longtemps.

Tout bien considéré, l'*aḥidus* doit être défini comme une pratique culturelle qui mêle ou synthétise trois moyens d'expression artistique : le chant, la danse et la musique ; pratique qui recouvre de vastes aires du territoire marocain telles que le Moyen-Atlas, la région des Zemmour, le Haut-Atlas oriental et le Sud-est[3]. Une pratique séculaire qui, depuis quelques années, figure parmi les œuvres menacées du legs socioculturel ancestral que les promoteurs de la culture amazighe (acteurs et institutions) s'efforcent tant bien que mal de revaloriser pour les préserver.

---

[1] Par ce terme, les Touaregs entendent « une réunion musicale et poétique qui se déroule au moment où les activités du campement déclinent, c'est-à-dire en matinée aux heures chaudes ou en soirée après le coucher du soleil. » (H. Claudot-Hawad,1986 : 305).

[2] Deux autres passages méritent d'être cités ici : « C'est les danses berbères, les vraies celles-là, l'ahidous si humain, d'un sens si profond et si riche, véritable rite, venu du fond des âges, où la race vit le meilleur d'elle-même, et, en le vivant, le livre à qui sait ausculter les pulsations de son cœur. » (Hector, 1935 : 220) ; « L'*ahidous* est une affirmation collective, intra- et interindividuelle de la signature existentielle des socio-cultures marocaines à chant et à souffle. » (Benachir, 2010 : 19).

[3] Pour plus d'informations sur les régions où l'*aḥidus* se pratique, voir B. Benachir (*ibid. :* 16-17).

La préservation d'une œuvre patrimoniale, au sein d'une société ouverte dans le temps et l'espace, ne la met pas à l'abri des transformations liées au phénomène de l'imitation, de l'adaptation ou de l'amélioration. Tout produit culturel condamné à être préservé subit, au niveau de la forme et du contenu ou de la structure et des fonctions, l'influence des mutations de l'environnement sociétal qui l'a vu naître et s'enraciner. Préserver une pratique culturelle ne veut donc pas dire la conserver intacte, sans aucune correction ni retouche.

La promotion et la préservation de l'*aḥidus* ont provoqué une série de changements dans ses composantes tant matérielles qu'immatérielles. Mais, précisons-le tout de suite, notre étude porte sur les changements en rapport avec ses aspects matériels ; ceux que tout un chacun peut saisir à l'œil nu, en regardant des groupes de danse à l'œuvre. Irréversibles, ils sont au nombre de trois : l'adaptation au/du principe de la représentation scénique, l'uniformisation du costume de danse et l'utilisation croissante du tambour industriel.

1. Adaptation au/du principe de la représentation scénique

Une danse collective, qu'elle soit amazighe ou néerlandaise, nord-africaine ou extrême-orientale, classique ou moderne, accompagnée de chant choral ou/et rythmée de son musical, peut être exécutée dans un lieu public ou privé, en salle de spectacle ou à ciel ouvert, par terre ou sur scène… Dans le cas qui nous occupe, les groupes de danse[1] n'ont pas une longue tradition en matière de représentation scénique. C'est-à-dire la présentation de leur production artistique sur une vraie scène, devant des spectateurs. Ce type de présentation, que l'on voit aujourd'hui un peu partout et à diverses occasions, était extrêmement rare au cours des années 1970. Quelles sont donc les raisons qui ont dû convaincre (obliger) les pratiquants d'*aḥidus* non seulement de s'adapter au principe de la scène, mais aussi d'adapter ce principe à un espace de fête dépourvu de scène ?

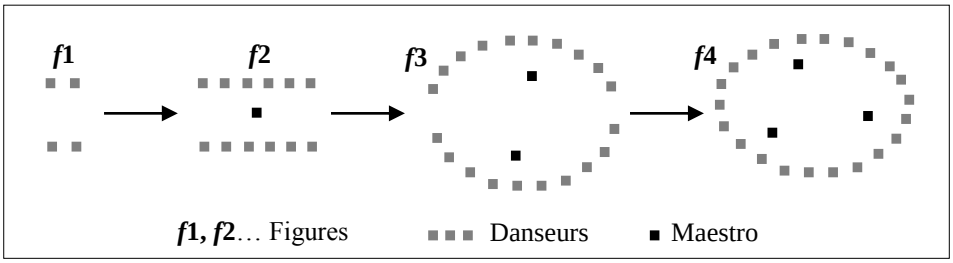
Il s'agit là d'une double adaptation dont le domaine demande à être éclairé avant que soit entrepris l'examen des raisons qui l'ont imposée. Sans ce détour nécessaire, méthodologique, toute réponse à la question ci-dessus ne sera en dernière analyse qu'un amas d'informations fragmentaires. Ceci posé, ladite adaptation concerne le dispositif chorégraphique de l'*aḥidus* et, plus précisément, la position des danseurs sur la piste de danse. Position que décrit à grands traits la citation suivante.

> « Les danseurs se mettent en cercle, en demi-cercle, ou sur deux rangs se faisant face, hommes seuls, femmes seules, ou, comme ici, hommes et femmes alternés. Etroitement serrés, épaule contre épaule, ils forment bloc. » (Robichez, *op. cit. :* 182).

Ces trois figures de danse, attestées aux quatre coins du Maroc central, font partie de mes souvenirs d'enfance et d'adolescence les plus vivaces. C'est dire que

[1] Un groupe d'*aḥidus* peut être du même genre (femmes seules ou hommes seuls ; photos 5-6, *infra :* 98) ou mixte (hommes et femmes alternés ; photo 7, *infra :* 99). N'empêche que la mixité en est sans aucun doute la composition la plus courante, la formule la plus appréciée.

l'observation spontanée de leur exécution, produit ordinaire de la force attractive du spectacle, a commencé longtemps avant d'entreprendre le présent travail. Chez les Ayt Mimoun des Zemmour, berceau du type d'observation qui vient d'être cité et partie intégrante de la zone principale de notre enquête de terrain, elles sont exécutées chacune à part ou toutes ensemble. Dans le premier cas, pour reprendre les mots de M. Peyron, « l'*aḥidus* peut prendre une forme linéaire ou circulaire » (1994 : 4). Dans le second cas, il se construit suivant un processus en quatre temps ; autrement dit, l'ensemble des formes chorégraphiques que les danseurs, corps en mouvements ondulants aussi dynamiques que gracieux, réalisent en évoluant avec une esthétique diaphane d'une figure à une autre.



Etapes d'une séance d'*aḥidus*

Simple et brève, l'étape inaugurale d'une séance d'*aḥidus* s'ouvre par un *izli* ⵉⵣⵍⵉ : chant-poème court, en général un distique avec ou sans refrain. Au milieu d'une assistance composée de petits groupes se tenant ici et là, des poètes-chanteurs d'un double duo, debout et immobiles, se font face (*f* 1). L'un des duos lance le premier vers de l'*izli* ; vers que reprennent les autres duettistes. Dès que ceux-ci arrivent au bout de la reprise, ceux-là émettent le second vers. Et tout aussitôt, les tambours sur cadre résonnent. Ils annoncent la deuxième étape.

Des hommes munis ou non d'un ⵍⵍⵓⵏ *allun* (tambour sur cadre) gagnent la piste de danse, se placent de part et d'autre de chaque duo et forment deux rangs en vis-à-vis, deux « lignes ondulantes »[1] parallèles : alignements où des femmes viennent s'intercaler. Quand ces lignes se sont assez étendues, un danseur, tambour à la main, se détache de l'une d'elles et se meut entre les deux avec une gestique agile, énergique et précise (*f* 2). C'est l'*aɛllam* ⵄⵍⵍⴰⵎ : animateur ou meneur de jeu, que tout le monde, de nos jours, désigne par le terme de « maestro »[2].

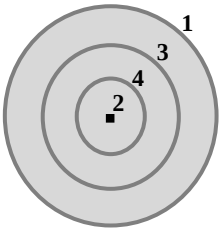
Par suite de l'augmentation continue du nombre des danseurs et danseuses, les alignements commencent à s'arquer peu à peu vers l'extérieur. Plus ces derniers

[1] L'expression est du Père Peyriguère (*art. cit. :* 240).

[2] A l'occasion du décès de Moha Oulhoucine Achibane en 2016 (photo 1, *infra :* 97), divers organes de la presse marocaine, dans leurs éloges en hommage à sa mémoire, ont tous souligné que ce maître incontesté de l'*aḥidus* s'est vu attribuer, au cours d'une tournée à Walt Disney en Californie, le surnom de « Maestro » par l'ex-président américain, Ronald Reagan. D'où, à très forte probabilité, l'usage et l'extension actuelle de ce mot.

s'étendent, plus ils se courbent et plus les extrémités de l'un se rapprochent des extrémités de l'autre. Elles se rapprochent graduellement jusqu'au point où les deux alignements apparaissent comme une ellipse à moitiés disjointes. A ce stade, un autre exécutant sort des rangs pour rejoindre, en tant que régulateur de la cadence, l'animateur déjà sur place. En souplesse et à petits pas, ils parcourent chacun le front d'un rang (*f* 3). A ce stade également, ou peu de temps après, les moitiés de l'ellipse se touchent. Leur jonction forme un cercle.

Figure chorégraphique terminale (*f* 4), la disposition en cercle correspond à l'étape où s'entame la séquence du bouquet final d'une séance d'*aḥidus* : le chant, la danse et la musique prennent leur envol. L'exaltation s'intensifie encore plus pendant certaines noces rurales, tout juste après la consommation du mariage. Plus d'une fois, nous avons assisté à la formation quasi simultanée de deux *iḥidas* sous forme de rondes concentriques à dimensions inégales, imbriqués dans un troisième déjà en pleine prestation. A l'intérieur de la moins large de ces trois rondes qui, de temps à autre, exécutèrent insensiblement un léger mouvement rotatoire, dansait une femme d'allure imposante, portant sur la tête une ⵜⵙⴳⵡⵉⵜ *tisgg*^{w}*it* (plateau rond, tressé en palmier-nain) où l'on a exhibé un drap de mousseline blanc, maculé de sang : signe par lequel on fit connaître que la jeune mariée était vierge et qu'elle venait de perdre son petit capital. Signe (ou charge symbolique) dont le support matériel constituait, au propre et au figuré, le centre commun des trois rondes, leur force gravitationnelle.



Les chiffres indiquent l'ordre de la formation des rondes et de l'entrée en jeu de la dame au plateau.

***Iḥidas* en cercles concentriques**

Que l'*aḥidus* soit de forme linéaire ou circulaire, et quel qu'en soit le genre : ⵄⵣⵄⵅ *aγzaf* « long », ⵄⵏⵄⵎⵎⵄⵙ *anammas* « moyen » ou ⵄⵏⵄⵅⵙⵄⵙ *anafsas* « léger »[1], il produit

[1]La distinction entre ces trois catégories d'*aḥidus* se situe au niveau du rythme et du chant :

Types d'*aḥidus*		**Traits distinctifs**	
		Rythme	**Chant**
Aγzaf	Long	Lent	Distiques et refrain
Anammas	Moyen	Ni lent ni rapide	Distiques
Anafsas	Léger	Rapide	Distiques courts

Ces informations sont extraites d'un texte inédit de sept pages : "**قراءة في فن أحيدوس من خلال نماذج من الأطلس المتوسط**", aimablement mis à notre disposition par son auteur, Elmostafa Srhane.

une énergie qui met les danseurs et les danseuses en une sorte de transe et emporte les spectateurs dans une ambiance lyrique. Néanmoins, soit dit en passant, l'énergie qui se dégage de la forme linéaire est beaucoup moins euphorique et euphorisante que l'énergie qui émane de la forme circulaire. Former une ronde ou dessiner un cercle en dansant, c'est se connecter avec l'espace, la collectivité, le mouvement, … et, par conséquent, déployer un attrait irrésistible qui, portée à son paroxysme, donne à la ronde dansante une vibration harmonieuse, une dimension extratemporelle, une expression divine. Et ce n'est pas tout.

Du point de vue symbolique, le cercle exprime l'alliance, la complétude, le cycle, le divin, l'égalité, l'infini, les limites, la rotation, etc. Il est synonyme de la roue (attribut du déroulement des changements successifs entraînant des variations), du disque (représentation mythologique du globe terrestre) et de l'anneau (emblème de l'attache, de l'union et de la réunion). La disposition en cercle est apparemment ce qu'il y a de mieux quand on veut (doit) « rassembler dans l'unité, mais aussi dans l'égalité et la réciprocité des situations » (Robichez, *in* Benachir, *op. cit. :* 18). C'est en cercle également que les commensaux s'assoient autour d'un plat[1] et que, jadis, les membres de la *djmaêt* (assemblée dirigeante d'un lignage ou d'une tribu) se réunissaient pour traiter les affaires relevant de leur compétence. Par ailleurs, le cercle (ou le disque) occupe une place importante parmi les motifs géométriques (abstraits) utilisés de tous temps par les artisans et artisanes amazighs dans le tissage, la poterie, le tatouage, la vannerie et les bijoux.

Toutes les formes chorégraphiques décrites ci-dessus, y compris la configuration en rondes concentriques, sont encore en usage, notamment à la campagne : lieu où elles n'ont jamais été ébranlées, ni réduites. Pour s'en apercevoir, il suffit d'assister à l'*aḥidus* lors de la célébration en milieu rural d'une cérémonie nuptiale, d'une foire patronale ou d'une fête nationale. Toutefois, dans certaines occasions comme par exemple un festival, la disposition en cercle ne s'observe plus ou s'opère très rarement ; elle y est supplantée par la disposition en rang – droit ou légèrement arqué. Ce type de changement, identifiable dans le temps, n'est ni un cas isolé, ni un fait fortuit, ni non plus une situation passagère. La réalité de sa généralisation nous a été révélée par une série de séances d'observation directe et la tangibilité de son caractère durable, corroborée par l'ensemble des témoignages de nos enquêtés, parmi lesquels la déclaration suivante :

> « ⵄⴰⵏⴰⵎⵓⵏ ⵏ ⵜⵏⵏⵉⵏⵉⵏ ⵏⵏⵉⵏⵉⵏ ⴰⵎ ⵉⵏⵉⵏⴰⵏⴰ ⵔⵏⵉ, ⵏⵏⵉⵏ ⵎⵏⴰⵏⴰ ⵜⵓⵓⴰⵏⵉⵏ ⵢⵓ ⴰⴰⵅⵏ. ⵉⵢⵏ, ⵏⵅⴰ ⴰⵎ ⵓⵔⵓ : ⵏⵏⴰ ⵉⵏⵓⵏ ⵎⵏⴰⵏⴰⵏ ⵏⵓⵔ ⵏ ⵉⵏⵓⵕⴰ, ⵉⵓⵕⵏ ⴰ ⵢⵓ ⵍⵍ ⵜⵓⵓⴰⵏⵉⵏ. ⵏⵏⴰ ⵜⵅⵅⵏ ⴰⵏⵏⵓ ⵔⵏⵏ… »

[1] Le plat peut être posé à même le sol, dans un plateau en feuille de palmier-nain ou sur une table. Ces trois objets et la position des commensaux ont pour point commun d'avoir tous une forme ronde. Le plat, le plateau et la table évoquent l'idée du repas ou de la prise de repas, la position circulaire des commensaux connote ou véhicule l'image vivante de la solidarité dans le partage de la nourriture, c'est-à-dire de la chose qui était et fait toujours, en milieux populaires surtout, l'objet d'un respect religieux parce qu'elle y est perçue comme étant imprégnée de *baraka* : effluve sacré et redoutable.

L'aḥidus d'antan prenait la forme d'un cercle comme cette table-là ; au centre, se tenaient des spectateurs. Maintenant, il est comme un croissant de lune : on forme un demi-cercle face aux spectateurs. On forme aussi un rang… (Alla, Khemisset).

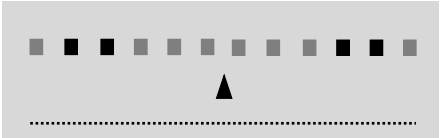
De ce fragment d'entretien ressort une idée qui résume parfaitement les dires de la plupart des informateurs sur l'*aḥidus* en forme linéaire. Idée que recèlent les deux dernières phrases où leur auteur compare la position des danseurs au croissant de lune et par lesquelles il indique explicitement les lieux de l'impact du changement ou du nouveau apporté à la position en question. En clair, il explique de manière brève et solide que l'innovation s'est produite au niveau de la configuration : les danseurs forment un seul rang face au public. Aussi le dispositif chorégraphique habituel se trouve-t-il être amputé non seulement de la forme circulaire, mais encore de la configuration en deux alignements parallèles l'un vis-à-vis de l'autre. Bien évidemment, ces modifications non négligeables ne sont pas le fruit du hasard, ni l'effet d'une mode éphémère. Elles ont pour cause principale un facteur externe : la scène. Les groupes d'*aḥidus* organisés en association et habitués à la représentation scénique sont les premiers à le savoir. Voici, pour illustration, le témoignage d'un de leurs membres :

« ⵏⵏ ⵜⵜⵓⵓⵓ ⵅ ⵏⵎⵉⵍⵇⵇ ⵅⵍⵏ ⵅ ⵏⵎⵙⵇⵇⵏ…ⵍⵙ ⵉⵎⵎⵉ ⵎⵍⵉⵅ ⵍⵜⵓ ⵍⵅ ⵜⵓⵎⵍⵉⵇⵜ. ⵏⵏ ⵏⵉⵣⵙ ⵜⵅ ⵅⵓⵙ ⵔⵜⵏⵍ ⵜ ⵇⵇⵏⵏ. ⵏⵏⵜ, ⵉⵅⵇⵇ ⵍⵅⵎⵎⵉ ⵎⵎⵜⵓⵅⵅⵉⵍⵍ ⵍⵍⵎⵉⵜ ⵉ ⵇⵇⵓⵏⵅ. ⵉⵅⵇⵇ ⵍⵅ… ⵜ ⵎⵍ ⵙⵏⵏ, ⵅⵎ ⵅⵅ ⵉⵉⵜⵓ ⵜⵜⵓ ⵜⵏ ⵏⵏ ⵏⵅⵅⵅ ⵉⵅⵅⵅⵅⵅⵅ. ⵇⵅⵅ, ⵜⵏⵍⵜ ⵉⵏ ⵏⵅⵓⵎⵓⵙⵓ. ⵅⵓⵙ ⵏⵅⵓⵎⵓⵙⵓ ⵔⵉ ⵜ ⵉⵏ ⵉⵏⵍⵜ. »

Nous nous reproduisons sur scène ou au théâtre... L'endroit est petit, il n'y a pas où former une ronde. Nous y formons un seul rang. En plus, il faut avoir la face tournée vers les spectateurs et vers la presse. Il nous faut… Après tout, si nous nous mettons en cercle, il n'y aura personne qui va nous regarder. Le rang, il est dû à la scène. C'est uniquement la scène qui l'a imposé (Bennasr, Aïn Arma).

Qui dit scène dit production et réalisation de spectacles. S'y produire, c'est faire partie intégrante d'un programme déterminé qui doit répondre à un ensemble de contraintes d'ordre temporel, spatial et logistique. La scène fonctionne suivant des formalités, des règles et des rites qui diffèrent des pratiques locales et sur lesquels les responsables des troupes d'*aḥidus* n'ont pas de prise. Des formalités telles que l'obéissance aux consignes afférentes à la structuration et au déroulement des séquences du spectacle, la conformité aux façons d'entrer en scène et d'en sortir, l'action de saluer le public, le respect de la durée impartie à la représentation (61 : 2010 ،بوخريص) et la position des danseurs en ligne.

Pendant les représentations scéniques, les troupes de la danse collective ne se mettent pas en rang de manière progressive comme dans le cas des cérémonies de mariage en milieu rural. C'est-à-dire au fur et à mesure que des personnes rejoignent la piste de danse et se placent aux côtés des deux duos de poètes-chanteurs ayant la charge d'ouvrir les séances d'*aḥidus*.



***Aḥidus* dans l'espace scénique**

En scène, dès leur arrivée sur le plancher, les danseurs et les danseuses viennent former un rang face au public s'ils n'y sont pas déjà alignés. Devant le rang et à chacun de ses bouts (schéma ci-dessus) se tiennent respectivement le maestro et les duettistes. La position de ces derniers est récente, inédite. C'est une nouveauté en ce sens que, dans la configuration traditionnelle en forme linéaire, chaque duo occupe le milieu d'une rangée ; autrement dit, il se situe à mi-distance entre les extrémités d'une suite d'hommes et de femmes disposés côte à côte sur une même ligne. Une nouveauté dont l'adoption paraît, tout comme l'adoption de la position en rang, être autant incontournable qu'irréversible dans l'espace qui l'a fait naître et rendue obligatoire : la scène.

L'espace scénique permet la configuration en rang, mais à une condition essentielle, indépassable : le groupe de danse doit être composé d'un (ou deux) maestro(s) et de douze exécutants en moyenne. Ce nombre, sûrement approprié aux usages et exigences de la scène, ne représente qu'un tiers environ de l'effectif habituel des hommes et des femmes qui participent à une partie de l'*aḥidus ayzaf* (long) ou *akswat* ⵓⴽⵍⵓⵜ (grand), exécutée en plein air et en marge de l'industrie du spectacle. Il s'agit là d'un jugement de fait, déduit du résultat d'un simple calcul arithmétique que nous avons effectué sur la base des données numériques contenues dans l'information qui suit :

> « ⵏⴽⵏⵉ, ⵅⵎⵎⵙⵇ, ⵏⵏⵓ ⵏⵜⵅⵅ ⵛⵓⵇⵉ ⵏ ⵏⵎⵓⵣⵇⵜⵇⵙⵍⵓⵜ ⵅ ⵉⵏⵏⵉ ⵙⵏⵉⵏⵙⵙ. ⵓⵏⵏⵉⵅ ⵏⵏⵓ ⵉⵜⵉⵏⵉ ⵙⵏⵉⵏⵙⵙ ⵓⴽⵍⵓⵜ, ⵏⵏⵓ ⵉⵅⵓ ⵉⵉⵙⵇⵓ, ⴽⵙ ⵏⵎⵓⵣⵇⵜⵇⵙ ⵏⵏⵓ ⵉⵇⵙⵇⵓⵓ ⵃⵛⵇⵓ ⵓⵇ ⵅⵎⵇⵉⵓⵃⵛ. »
>
> *Nous, les Zemmour, nous mettons trois maestros dans un seul aḥidus. Quand il y a un grand aḥidus, en forme de cercle, chaque maestro fait jouer dix à quinze [danseurs]*[1] (Moussa, Ayt Abbou).

Nous inférons de ces dires que l'espace scénique exclut l'*aḥidus* en forme circulaire pour une raison pratique autre que le fait d'avoir la face tournée vers le public, à savoir le nombre élevé des danseurs (maestros et exécutants) : leur effectif total minimum se compose de trente-trois personnes. Plus le nombre des participants augmente, plus la ronde de danse s'élargie. Dans ce sens, en effet, un groupe de quarante individus disposés en rond, épaule contre épaule, équivalent à l'effectif total moyen de l'*aḥidus akswat*, ne saurait être entièrement contenu dans l'espace d'une scène. Inadéquate donc, la forme circulaire laisse le champ libre au profit de la forme linéaire à effectif réduit. Aussi la disposition en rang devient-elle la figure chorégraphique par excellence des prestations d'*aḥidus* sur scène. Et ce, quel qu'en soit le lieu : un théâtre ou un festival.

[1] Sur scène, une troupe de quatorze danseurs peut avoir deux maestros (Photo 8, *infra :* 99).

L'emprise de la représentation scénique sur les troupes d'*aḥidus*, notamment celles constituées en associations, est si forte que la position des danseurs en une seule rangée se trouve être adoptée et adaptée pour des spectacles dans des endroits dénués de scène ou pourvus d'une estrade pour un petit orchestre : salles de fête en ville et tentes à la campagne lors d'un moussem, temporairement transformées en lieux de divertissement. Dans l'un et l'autre cas, on exécute *aḥidus* à même le sol. En salle, durant la célébration d'un mariage par exemple, la troupe de danse joue devant les mariés et leurs invités ou peut se mettre en cercle ; à l'intérieur ou sur le seuil de la tente, elle s'exécute face à un groupe d'officiels et de leurs hôtes. Il est vrai que les danseurs sont libres de pratiquer la forme chorégraphique circulaire pendant les cérémonies nuptiales. Il est vrai aussi que, « dans certaines noces, les proches du marié ou de la mariée » leur « demandent de se mettre en ligne et d'être vêtus de djellabas identiques »[1]. N'est-ce pas là un effet de l'action uniformisante menée, depuis déjà quelques années, en matière d'habillement des troupes d'*aḥidus* ?

2. Uniformisation du costume de danse

Entendons-nous d'abord sur les termes. Le mot costume est pris ici dans une double acception, puisque l'objet ainsi dénommé remplit une fonction manifeste (explicite ou connue) et une fonction latente (implicite ou inconnue)[2]. Au niveau explicite, le costume signifie « les pièces de *vêtement* qui constituent, par leur groupement fixe, la manière normale de se couvrir d'un groupe humain » (Leroi-Gourhan, 1983 : 199). Au niveau implicite, il veut dire un produit culturel qui « reflète l'ordre social et le crée, permettant, notamment, le contrôle des individus. » (Bard, 2010 : 5). Que dire alors du costume de danse ? D'un côté, il sert à distinguer ceux qui le portent, en faire des personnages attrayants et mettre en valeur tel aspect ou telle dimension de leurs prestations ; de l'autre, il permet d'exprimer une appartenance ethnique, véhiculer un message politique, symboliser une période historique…

Le costume de danse, lié à l'espèce humaine comme l'est la langue, se trouve dans toutes les sociétés : anciennes et actuelles, traditionnelles et modernes. Sa diversité indescriptible et son universalité incontestable continuent encore de fasciner bien des chercheurs en ethnologie, sociologie, histoire et autres disciplines. Ceci posé, intéressons-nous à présent au cas du costume d'*aḥidus*. De quelles pièces d'habit se compose-t-il ? Quels sont ses traits caractéristiques ? Comment et pourquoi l'a-t-on uniformisé ? Pour répondre à ces questions, il nous a paru plus judicieux de partir de l'information ci-dessous :

> « ⵙⵙⵙ, ⵙⵕ ⵙⵍ ⵖⵙⵙⵙⵏ ⵓⵉⵍⵍⵏ ⵙⵎⵉⵍⵖⵙ, ⵏⵏⵙ ⵜⵙⵖⵙⵏ ⵏⵕⵙⵍⵙ ⵉⵢⵖⵍⵙⵏ, ⵏⵕⵙⵍⵙ ⵉⵓⵇⵇⵏ ; ⵏⵏⵙ ⵜⵙⵖⵙⵏ ⵜⵉⵏⵏⵖⵙ ⵅ ⵉⵍⵏ ⵏⵏⵖⵏ, ⵉⵙⵏⵇⵙⵓⵏ, ⵇⵜⵖⵜ ; ⵏⵏⵙ ⵜⵙⵖⵙⵏ ⵏⵙⵏⵙⵢⵉ ⵜⵉⵓⵏⵙⵏⵉⵏ. ⵜⵉⵕ, ⵖⵙ ⵉⵏⵏⵉ ⵕⵖⵏⵏ ⵖⵉⵙ. ».

---

[1] « ⵅ ⵄⵙ ⵏ ⵜⵓⵢⵙⵍⵉⵏ, ⵙⵙ ⵅ ⵜⵉⵏⵏ ⵙⵉⵜ ⵜⵙⵏⵉⵜ ⵅⵏⵍ ⵙⵉⵜ ⵉⵙⵏⵉ ⵙⵏⵅ ⵙⵅⵅ, ⵙⵙ ⵏⵏⵙ ⵜⵉⵏⵏⵖⵙ ⵕⵉⵅ ⵕⵉⵅ » (Hmmadi, Ayt Abbou).

[2] La notion de « fonctions latentes et fonctions manifestes » est de Robert King Merton (1910-2003), sociologue américain considéré comme le rénovateur de la théorie fonctionnaliste.

Aujourd'hui, pour exécuter l'aḥidus, les gens portent de beaux habits, des habits distincts ; ils portent des djellabas de la même couleur, des burnous, des turbans ; ils chaussent des babouches blanches. Autrefois, il n'y avait pas tout ça (Bassou, Ayt Ikko).

Par le mot « ⵎⵉⴰⴰⵏ » (gens), notre informateur entend ou sous-entend les pratiquants de l'*aḥidus* : membres d'une troupe professionnelle ou simples amateurs. Leur tenue vestimentaire, dans son état présent, se constitue de pièces d'habit traditionnel, connues depuis longtemps en milieux amazighs et au Maroc en général, soit la djellaba, le burnous, le turban et les babouches[1]. Il est question ici du vêtement masculin. En ce qui concerne l'habillement féminin, lequel n'est pas évoqué dans l'extrait d'entretien précité, il comprend principalement les éléments suivants : *lizaṛ* ⵍⵉⵣⴰⵕ (drap en coton ou autre matière textile[2]), *tikbrt* ⵜⵉⴽⴱⵔⵜ (robe de cotonnade, longue et à manches étroites[3]), *taγnast*[4] ⵜⴰⵖⵏⴰⵙⵜ ou *tamizaṛt* ⵜⴰⵎⵉⵣⴰⵕⵜ (tissu de laine non cousu[5]), *takttant* ⵜⴰⴽⵜⵜⴰⵏⵜ (foulard en coton pour couvrir la tête) ou *tasbnit* ⵜⴰⵙⴱⵏⵉⵜ (foulard en soie à fond jaune[6]) et *lblγt* ⵍⴱⵍⵖⵜ (babouches)[7].

Le costume de danse actuel (djellaba et burnous), peut-on lire en filigrane dans les propos de l'informateur Bassou, c'est le vêtement traditionnel amélioré ; devenu ou rendu esthétiquement chic et harmonieux. Le fait que la djellaba soit de nos jours taillée sur mesure, contrairement à celle d'antan souvent bouffante et à capuchon large, lui confère une beauté évidente et une allure noble[8]. Le costume d'une troupe de danse se distingue aussi bien de l'habit fonctionnel que des costumes d'autres troupes. Il diffère d'une troupe à l'autre par la couleur et/ou les motifs. Sur cent troupes d'*aḥidus* (tous genres confondus), observées durant les éliminatoires nationales[9] de la 17ème édition du festival d'Aïn Leuh, il n'y en a pas eu deux habillées identiquement du point de vue de la couleur. Faut-il en conclure que la couleur échappe au processus de l'uniformisation vestimentaire dans le

---

[1] Abdallah Laroui, textes à l'appui, affirme que le port de ces pièces de vêtement, attesté au 19ème siècle, était en usage dans la quasi-totalité des plaines atlantiques (2001 : 31) et que la babouche est un produit typiquement marocain, « qu'on voit partout dans les villes et les campagnes » (*ibid. :* 32).

[2] Etoffe rectangulaire pour se draper, d'environ 4.50 m sur 1.40 m, retenue devant chaque épaule par une fibule (*tisγnet* ⵜⵉⵙⵖⵏⵉⵜ) ou une épingle anglaise (*tasarut n uṛumi* ⵜⴰⵙⴰⵔⵓⵎⵉ ⵏ ⵓⵔⵓⵎⵉ) et ajustée à la taille par une cordelière ou une ceinture de lamé (*abkkas* ⴰⴱⴽⴽⴰⵙ).

[3] La *tikbrt* est un vêtement fonctionnel, on l'endosse dans la vie de tous les jours.

[4] Jean Besancenot est fondé à tenir la *taγnast* des Zemmour pour « l'un des tissages berbères les plus fins » (2008 : 62) et les mieux décorés de petits dessins « géométriques disposés en rayures où domine la couleur rouge sur le fond blanc » (*ibid.*).

[5] La *taγnast* (ou *tamizaṛt*) est une couverture rectangulaire qu'on place sur les épaules et qu'on attache à la base du cou avec deux cordelettes en laine.

[6] Belle pièce de l'habillement féminin, la *tasbnit* sert à couvrir la tête. Elle est portée à l'occasion d'une fête (mariage, baptême, circoncision, moussem, etc.).

[7] Sur les différentes formes et nuances régionales du vêtement traditionnel amazigh, voir Ch. de Foucauld (1939 : *passim*) et J. Besancenot (*op. cit. :* 51-121).

[8] Voir photos 2 et 3 (*infra :* 97).

[9] Ces éliminatoires, auxquelles nous avons participé en tant que membre du jury, se sont déroulées à Meknès, les 20 et 21 mai 2017. Quarante cinq troupes y ont été sélectionnées selon des critères en rapport avec, entre autres, l'aspect esthétique du costume.

contexte des manifestations culturelles qu'organisent les professionnels du spectacle ?

A vrai dire, on ne saurait répondre par un *oui* ou par un *non* catégoriques. Et pour cause : il est des cas où la couleur est pareille pour toutes les pièces portées par la totalité des membres d'un groupe d'*aḥidus*, à l'exception toutefois du burnous de maestro qui peut être marron, grenat, orange, mauve… ou noir ; il en est d'autres où elle diffère nettement de la tenue des danseurs au costume des danseuses. Par exemple, les premiers portent des djellabas bleues, turbans jaunes et babouches ou, rarement, des chaussures (mocassins) blanches ; les secondes, des robes roses, foulards verts et babouches rouges. Mais, de temps en temps, une même troupe se permet autant de couleurs que de robes. Une troupe de danse n'ose ou ne s'accorde une telle diversité de couleur que si elle est constituée de personnes des deux sexes.

En revanche, dans le cas des troupes unisexes (composées seulement d'hommes ou seulement de femmes), l'uniformisation de la couleur est devenue une prescription incontournable, impérative. Elle s'applique à tous les éléments de l'habillement : foulard, turban, robe, djellaba, babouches, etc. (photos 5 et 6 *infra* : 98). Ce qui est vrai pour la couleur l'est tout autant pour les motifs. N'est cependant concerné, sur ce plan, que le vêtement masculin et, très exactement, la djellaba ; le costume féminin et le burnous du maestro étant unis. Objet de notre propre observation, effectuée à cinq reprises dans deux espaces de spectacle différents (le Centre culturel Mohamed Mennouni à Meknès et le Festival national d'*aḥidus* à Aïn Leuh), les djellabas d'une soixantaine de groupes de danse sont taillées dans du tissu à bandes et/ou à rayures. Leur étoffe était ornée soit de bandes larges ou de bandes étroites, soit de bandes larges et de bandes étroites alternées. Or, qu'elles fussent du premier ou du second type d'ornement, ces bandes étaient identiques et d'une seule couleur pour toutes les djellabas d'une même troupe. Qu'elle soit en coton ou en laine, unie ou rayée, la djellaba a toujours été et continue d'être le vêtement le plus adapté et le plus prisé pour l'exécution de l'*aḥidus*.

Arrêtons-nous un instant sur ce vêtement doué d'une grande force d'adaptation. S'il y a bien une pièce de l'habillement traditionnel marocain qui a défié le temps et résisté au processus de diffusion à grande échelle de diverses sortes de vêtements et de multiples styles vestimentaires, importés ou imposés de l'extérieur, c'est sans conteste la djellaba. Elle fut successivement concurrencée par deux types d'habits diamétralement opposés aux plans esthétique, idéologique et symbolique. D'abord, le costume civil européen (occidental) durant le court 20ème siècle, adopté par la tendance « progressiste » (technophile) des composantes du Mouvement national car considéré comme un emblème de la réussite du progrès technologique : mode d'organisation moderne qu'on souhaite construire au moyen de l'école publique. Ensuite, l'uniforme religieux moyen-oriental – notamment féminin, appelé *niqab*[1] – depuis les années 1980, emprunté par la mouvance « radicale » (rétrograde) des

[1] C'est une robe longue, généralement de couleur noire, qui s'accompagne de voile, souvent de gants et parfois de lunettes de soleil, le but étant de couvrir tout le corps, de la tête aux pieds.

mouvements islamistes parce que tenu pour un attribut du retour à l'application de l'islam originel, « pur » : mode de vie révolu qu'on s'efforce de restaurer à travers l'embrigadement doctrinaire.

Dans les années 1940, la djellaba ne revêt pas une même signification symbolique pour les Marocains et les Marocaines. Ceux-là y voient un signe de tradition, de traditionalisation et de traditionalisme ; celles-ci la regardent comme un indice de modernité, de modernisation et de modernisme (Azizi, 1998 : 378). La femme s'est approprié ce vêtement traditionnel, d'allure austère, en commençant par l'utiliser comme tenue de camouflage au temps de la lutte pour l'indépendance du Maroc[1]. Elle le mettait afin de rejoindre des maquis, d'assurer la liaison entre les résistants ou/et de transporter des armes d'un endroit à un autre (Benadada, 1999 : 4)[2]. En moins de deux décennies (El Ayadi et *al.*, 2007 : 67-68), elle a conquis une fois pour toutes cet habit qui n'était pas le sien et que, environ trois quarts de siècle plus tard, des stylistes de la haute couture marocaine (hommes et femmes) en ont fait un des vêtements féminins les plus élégants : formes et couleurs harmonieuses, pouvant « être taillé dans la soie, le cachemire, la laine ou des substances artificielles, des textiles actuels, nylon, polyester… » (El Khayat, 1994 : 116).

En changeant de camp donc, en passant de l'homme à la femme, la djellaba devait s'adapter à l'habillement féminin. Pour cela, il a fallu la débarrasser des traits de masculinité et lui conférer les caractéristiques de féminité. Elle se féminisa et évolue suivant les goûts et les époques. On l'a soumise à un long processus ininterrompu d'améliorations et de modifications qui, conjuguant tradition et modernité, portent sur la structure d'ensemble comme sur les moindres détails. Aussi, grâce au travail minutieux et patient de nos artisan(e)s et stylistes, a-t-elle pu acquérir une coupe gracieuse et séduisante, une contexture fine et légère ; bref, un style qui l'a élevée au rang des grandes modes vestimentaires transnationales. Aujourd'hui, et c'est un fait qui se passe de toute argumentation ou démonstration, la djellaba féminine a en commun avec la djellaba masculine (elle aussi modifiée, stylisée) trois critères d'ordre esthétique : la splendeur, la finesse et la légèreté.

Féminine ou masculine, raffinée ou rustique, la djellaba se perpétue dans toutes les régions du Maroc et persiste dans chacune des couches de son organisation sociale et des strates de sa hiérarchie politique, tant inégales qu'inégalitaires. Elle présente

---

[1] Habit exclusivement masculin à ce moment-là, la djellaba ainsi utilisée vient d'en bas ; c'est le vêtement quotidien des couches populaires, de texture épaisse et de coupe large, très souvent tissé en laine de couleur naturelle : blanche, brune ou noire. A la même époque en France, soit dit au passage, les femmes ont troqué la robe (vêtement entravant) contre le pantalon (vêtement pratique) pour travailler dans les champs ou les usines, prenant la place de leurs maris partis à la guerre. Longtemps interdit à la gent féminine (Bard, *op. cit.* : 7-12), le pantalon, bien que son port soit l'un des signes forts de la contestation en mai 1968, doit « attendre les années 1970 pour qu'il devienne l'uniforme de la femme active » (Tamagne, 2012 : 3).

[2] Au sein des familles d'anciens résistants, dont le stock mémoriel constitue une source d'information importante de première main, nous avons maintes fois entendu certains parmi eux faire l'éloge de la détermination des femmes qui, en ville et à la campagne, ont participé de la sorte à la lutte contre la présence coloniale sur le sol marocain.

une formidable capacité de s'accommoder à moult milieux et à maintes situations. On l'endosse dans la vie courante mais également en diverses occasions, régulières et exceptionnelles : festivité nuptiale, cérémonial étatique, rassemblement votif, prière rituelle, fête religieuse, cérémonie mortuaire, période viduale[1]… En somme, elle se porte lors des événements heureux et des événements malheureux.

Le port de la djellaba peut résulter d'un choix libre ou d'une obligation imposée. Tout dépend de la circonstance dans et pour laquelle on l'enfile. Afin d'en rendre raison, transportons-nous au festival d'Aïn Leuh : pèlerinage annuel des dizaines de troupes d'*aḥidus* et, partant, contexte typique pour expliquer les motifs qui ont poussé ces dernières à uniformiser les pièces de leur vêtement de danse. Durant cet événement culturel, dont la résonance dépasse les frontières nationales, tout visiteur, si peu attentif soit-il, ne manquera pas de voir des séances d'*aḥidus* exécutées les unes sur scène, les autres à même le sol, devant ou sous les tentes des festivaliers. Il ne manquera pas non plus d'y constater le fait suivant, fort éloquent : sur scène, l'*aḥidus* se danse en costume traditionnel uniquement ; hors scène, certains des danseurs sont en pantalon et chemise ou tee-shirt (photo 9, *infra* : 99).

Il va sans dire que la djellaba, autant sinon plus que le tambour, est l'accessoire emblématique de l'*aḥidus*. Elle en est le costume le plus adéquat à plus d'un titre. Si un danseur d'*aḥidus* devait se faire réaliser un portrait en pied, il aurait toutes les chances d'être figuré avec une djellaba et un tambour. Et un tel portrait ne serait en fait que la traduction picturale d'une image mentale qui existe déjà dans les représentations culturelles et que l'informateur Bouâzza (Sfassif) exprime ainsi : « ⵅⵉⵣ, ⵅⴰⴷ ⴰⵏⵏⵓ ⴰⵇⵅⴰⵅ ⴷ ⵊⵊⵇⵜ ⵅ ⵓⵅⵓⴷ ⵏ ⵏⵏⵏⴰⴹⵉⵜ ⵅⵅ ⵉⵢⵉⵇ, ⵏⴰ ⵜⵉⴷⵉⵏ ⵏⵏⴰ ⵉⵏⵏⴰ ⴰⵏ ⵣⵓⴰⵇ ⴰⵏⵉⵏⵓⴷ. » (Jadis, dès qu'on voyait un homme avec un tambour à la main et une djellaba sur l'épaule, on savait qu'il allait jouer (danser) l'*aḥidus*).

Danser avec une tenue autre que le vêtement traditionnel, un costume-cravate par exemple, n'est pas sans déclencher des remarques moqueuses, voire des réflexions critiques. Cela passe pour une atteinte à l'intégrité de l'*aḥidus* et une offense aux sentiments des amateurs férus de ce type de danse. Plus d'une fois et dans divers lieux et milieux (publics et privés), il nous est arrivé d'assister à des échanges de points de vue, spontanés ou provoqués, autour de la situation (ou des mutations) actuelle(s) de l'*aḥidus*. Echanges souvent passionnants, parfois très vifs, au cours desquels nous avons entendu des répliques du genre : « ⵇⴰⵜⵜⴰ ⵓⵏⵉⵏⵓⴷ ⵉⵍⵍⵉⵇ ⴰⴷⴷⴰ, ⴰⵏⵏⵉⵅ ⵉⵜ ⵜⵓⴰⵇⵏ ⴷ ⵏⵊⵉⴷⵜⴰ ⵏ ⵏⵊⵉⵏ ? » (Quel *aḥidus* reste-t-il aujourd'hui, puisqu'ils le dansent en veste et en jeans ?). Par-là, on veut dire que ces pièces d'habillement moderne (européen) ne peuvent générer, ni mettre en évidence l'effet artistique des rythmes chorégraphiques que la djellaba engendre, amplifie et rend aussi gracieux qu'expressif, soit l'ondulation du mouvement.

[1] Dans le Maroc des villes, une femme qui venait de perdre son mari se reconnaît à son vêtement : une djellaba accompagnée d'un foulard, de chaussettes, de babouches et parfois de gants ; le tout étant de couleur blanche. Elle le porte pendant la période de viduité qui, en islam, prend effet à partir du décès de son époux et dure quatre mois et dix jours.

Nos enquêtés n'en pensent pas moins. Certaines de leurs réponses à la question sur le costume de danse sont formulées avec une touche d'ironie. En voici un exemple, dû à l'informateur Ben Aïssa (Sfassif) : « ⵍⵍⵍ ⵉⵜⵙⵓⵓⵏ ⵓⵏⵉⵏⵙⵙ ⵙ ⵍⵍⵉⵙⵜⵓ ⵏ ⵓⵜ ⵔⵙⵓⵓ ⵓⴳⵏ ⵙ ⵙⴽⵙⵙⵙⴹ ; ⵙⵉ, ⵙⵉ. » (Celui qui danse l'*aḥidus* avec une veste le dansera même en capote ; hi, hi.). L'onomatopée « hi, hi » et le mot « capote » indiquent tous deux le ton ou l'air ironique de Ben Aïssa, à la nuance près que le « hi, hi » (rire moqueur) se rapporte à l'objet de moquerie : la « capote » (manteau militaire en drap de laine vert kaki ou bleu sombre, ample et lourd, que portent les soldats afin de se protéger du froid et de la pluie)[1]. Le terme *capote*, surtout quand il est prononcé en amazigh : ⵓⴽⵙⵙⵙⴹ *akḇḇoṭ*, connote le labeur, le quotidien et la pauvreté ou la misère. Il connote par ailleurs la lourdeur, la négligence et la rusticité. Ces connotations sont tout le contraire des traits distinctifs de la djellaba actuelle, à savoir l'aisance, l'allure et le raffinement. Telle est l'idée que notre interviewé insinue en ironisant sur ceux qui dansent l'*aḥidus* avec une veste ou un manteau[2]. Citons encore un exemple de ce genre de moquerie mais avec un arrière-fond subtilement méprisant, glané durant une discussion des plus ordinaires dans une famille à Khemisset, auprès d'une femme originaire des Ayt Mimoun :

ⵓⵏⵏⵓⵔ ⵏ ⵏⵏⵙⵏ ⵉⵇⵅⵅⵏⵉⵏ ⵢⵓ ⵙ ⵓⴳⵏⵏⵜⵙ	*Lorsque des mokhaznis*[3] *viennent à l'aḥidus*
ⵓⵇ ⵉ ⵏⵏⵓⵏ ⵉⵏ ⵇⵕⵕⵉ ⵢⵓ ⵙ ⵓⵅⵅⵅⵓⵓ	*Comme si des pies allaient au jujubier*.[4]

Ce chant-poème est relativement ancien. Notre interlocutrice nous a signalé que, vers l'âge de 12-13 ans (milieu des années 1960), elle entendait sa mère le fredonner. D'où l'intérêt ou la nécessité de le replacer dans son contexte historique : l'époque où l'uniforme d'été des Forces auxiliaires était composé d'un pantalon et d'une chemise beiges mal taillés leur donnant une silhouette boitillante, accompagnés d'un béret bleu-noir difforme, de brodequins et d'un ceinturon noirs (ou marrons). La tenue des mokhaznis évoque le plumage des pies : le ventre, les flancs et la base des ailes sont blancs ; la tête, la poitrine, le dessus du corps, la queue et les pattes sont noirs. Une telle évocation ne doit pas nous induire en erreur. Car les éléments mis en comparaison sont non pas la tenue des uns et le plumage des autres, mais leurs allures respectives : l'allure des mokhaznis dansant l'*aḥidus* et l'allure des pies côtoyant le jujubier.

---

[1] Ben Aïssa fait allusion au manteau de la Première et de la Seconde Guerres, que l'on pouvait se procurer dans les marchés hebdomadaires ruraux, à la friperie américaine ou européenne. Cette pièce de vêtement était portée, tout particulièrement, par les bergers et les laboureurs.

[2] Pendant les fêtes (mariage et moussem) célébrées au début du printemps, période où le froid d'hiver persiste encore, en soirée notamment, il n'est pas rare de voir des personnes danser l'*aḥidus* avec non pas une vieille capote militaire mais un manteau de lainage à la mode.

[3] Agents du corps supplétif de police dénommé Forces auxiliaires, ayant entre autres tâches la surveillance des édifices administratifs et le maintien de l'ordre public, les mokhaznis ont depuis toujours été gratifiés de sobriquets dépréciatifs, en particulier celui de *merda* : terme amazigh (ⵓⵎⵔⵏ *amrd*) passé dans l'arabe dialectal ; il désigne dans le Moyen Atlas le criquet pèlerin en nymphe, de couleur vert kaki, qui, quand il s'attaque aux récoltes, dévaste tout sur son passage.

[4] Il s'agit des pies bavardes et du jujubier sauvage (*Zizyphus lotus*) : arbuste dense hérissé de piquants rouges acérés, particulièrement menaçants. Le nom amazigh de cet arbuste, *azegg^{w}ar*, est attesté dans divers endroits de l'aire amazighophone : Maroc central, Rif et Kabylie (Gast et Chaker, 2004 : 3).

Ces oiseaux se rendent au jujubier sauvage pour picorer dans son pourtour et, en cas de danger, ils se réfugient entre ses branches épineuses[1]. Ils trouvent l'essentiel de leur nourriture au sol. Afin de la rechercher, ils se déplacent en effectuant une marche entrecoupée par de grands pas puis une suite de petits bonds parfois rapides et quelques sauts de côté. Sans doute est-ce à leur façon de marcher qu'est comparée la gestique des mokhaznis participant à la danse d'*aḥidus*. Gestique qui passe pour être comique même si ses auteurs sont des danseurs émérites, habitués à réaliser admirablement les figures chorégraphiques les plus compliquées et, bien entendu, l'ensemble de la chorégraphie que requiert l'*aḥidus :* pas tantôt grands et lents, tantôt petits et rapides, genoux en flexion puis en extension, déplacement des pieds vers la droite ou vers la gauche, balancement de la tête, remuement des épaules, oscillation des mains et des doigts de la main, etc. Ce ne peut donc être la gestuelle en soi qui fait d'eux une cible pour les flèches des railleries locales mais la gestuelle produite en tenue de service, c'est-à-dire en chemise et pantalon.

Ces pièces de vêtement, qu'elles soient d'ailleurs civiles ou militaires, dévoilent les mouvements des jambes et rendent visible leur rythme brusque, saccadé, inélégant ; « semblable à la marche des pies bavardes ». En d'autres termes, elles estropient l'effet artistique que la djellaba imprime au mouvement des corps disposés en rang ou en ronde : une grâce harmonieuse engendrée par une succession d'ondulations verticales et d'ondulations horizontales finement mêlées les unes aux autres, dont le tout produit une image rappelant l'ondoiement des blés dans le vent. La djellaba, ne cesse-t-on de dire à qui veut l'entendre, était et demeure l'habit le plus approprié pour danser l'*aḥidus*.

Exécuter la danse d'*aḥidus* avec un habit autre que le costume imposé aux troupes devant se produire sur scène – l'*aḥidus* comme « danse spectacle présentée par des professionnels en dehors du terroir où elle a évolué naturellement » (57 : 2010 (بوخريص،) –, c'est évidemment faire une entorse au code vestimentaire appliqué à la représentation scénique. Le costume de danse exigé par/pour la scène, avons-nous souligné plus haut, diffère selon qu'on est meneur de jeu, exécutant ou exécutante. Obligatoirement, le costume du maestro doit comprendre un burnous ; le vêtement des danseurs et des danseuses doit être composé de pièces visiblement pareilles au niveau de la couleur et des motifs : robes, foulards et babouches pour les femmes ; djellabas, turbans et babouches également pour les hommes.

En raison de la ferme application de ce règlement eut lieu l'uniformisation de l'habillement : burnous pour les maestros, djellaba pour les danseurs et robe pour les danseuses. De fait, les troupes de danse ne peuvent que s'astreindre aux *clauses* du règlement vestimentaire établi par les organisateurs du spectacle ou/et par les jurys de concours. Autrement, elles se verront refuser l'accès à la scène et la

[1] La pie bavarde se nourrit un peu de tout : insectes, vers, limaces, charognes, graines, fruits sauvages (Vallance, 2007 : 81-82 ; Chiron, 2007 : 19-20), dont le jujube (ⵄⴰⵣⴰⵔ *azar*) – etc. Dotée d'une remarquable agilité, elle se faufile facilement entre les inextricables rameaux en zigzag de buissons épineux pour échapper à ses prédateurs.

participation aux diverses compétitions organisées chaque année pour ce moyen d'expression artistique ancestral ; en l'occurrence, le Festival national d'*aḥidus* et le Prix national de la culture amazighe[1].

Une des cellules organisatrices du Prix de la culture amazighe, la sous-commission (catégorie de la danse collective : *aḥidus* et *aḥwach*[2]) ayant la responsabilité d'évaluer les troupes appelées à concourir prête, pour des raisons d'ordre esthético-gestuel, une attention particulière aux différentes pièces vestimentaires des danseurs. A en juger d'après une expérience personnelle[3], elle a contribué et continue de prendre part à l'action uniformisatrice du costume d'*aḥidus*, régulièrement menée par les professionnels du spectacle et les défenseurs des expressions artistiques traditionnelles amazighes : chant, danse, musique… Et ce, conformément à une grille d'évaluation issue des travaux préparatoires de ladite sous-commission. Au nombre des critères évaluatifs retenus pour l'édition de 2016 et l'édition de 2017 compte celui-ci : « Costume traditionnel unifié ».

Pendant les compétitions de ces années-là, des troupes furent recalées qui pour une djellaba courte, qui pour des traces de salissure sur le vêtement de dessus, qui pour une paire de babouches de couleur différente, qui pour une paire de chaussures à talons plats, etc. Durant ces mêmes éditions, à Aïn Leuh, deux faits ont retenu notre attention : d'une part, l'utilisation exclusive – *sur scène* – du tambour traditionnel ; de l'autre, l'usage prépondérant – *hors scène* – du tambour industriel[4]. Bien plus, ce second instrument ne cesse depuis un certain temps de gagner du terrain à l'extérieur des limites du festival d'Aïn Leuh ?

3. Utilisation croissante du tambour industriel

Le tambour sur cadre (ⵍⵍⵓⵏ *allun* en amazigh, بندير *bendir* en arabe)[5], assez proche du *duff* الدفّ asiatique et du *ṭâr* الطّار arabo-andalou, fait partie des instruments de musique les plus anciens et les plus répandus à travers le monde (voir Eugène Lledo, 2016) : les membraphones. On le retrouve dans les pays du bassin méditerranéen et, surtout, en Afrique du Nord (Maroc, Algérie, Tunisie)[6] : aire

[1] L'organisation du *Festival* appartient à l'association Taymat pour les Arts de l'Atlas et au ministère de la Culture ; celle du *Prix*, revient à l'Institut Royal de la Culture Amazighe.

[2] La danse d'*aḥwach* « se pratique dans l'Anti-Atlas, le Haut-Atlas occidental et le Haut-Atlas central jusqu'à une ligne imaginaire […] allant de Demnat à l'Asif Mgun. » (Peyron, *art. cit. :* 1).

[3] Nous avons siégé deux fois à la sous-commission de danse collective : la première (2016), en août à Aïn Leuh et en septembre à Meknès ; la seconde (2017), en juillet à Guercif et en septembre à Meknès et à Bni Mellal.

[4] Ces instruments sont tous deux des tambours sur cadre mais ils diffèrent l'un de l'autre, notamment pour ce qui est de la matière vibrante : la membrane du tambour traditionnel est une peau naturelle, généralement de chèvre ; celle du tambour industriel consiste en une peau synthétique.

[5] On l'appelle aussi ⵓⵏⵊⵏ *adjun* dans le Rif et ⵜⴰⴳⵍⵉⵣⴰ *taguenza* dans le Haut-Atlas.

[6] Le tambour sur cadre nord-africain, pour reprendre les termes d'Eugène Lledo (compositeur, auteur, musicologue et designer sonore), « a largement dépassé son statut d'instrument rural de fête pour être introduit dans différentes musiques modernes urbaines. » (*ibid.*).

culturelle où il est « considéré comme l'instrument de percussion le plus en vogue et le plus populaire ». Ce constat, dû au musicien et compositeur tunisien D. E. Ben Youssef (2016 : 9), se vérifie tout particulièrement en milieux amazighs.

Dans ces milieux, le tambour sur cadre était et reste non seulement le compagnon fidèle du chant et/ou de la danse, mais aussi l'élément basique de la musique amazighe. Plus encore, il se trouve être l'unique outil musical qui a droit de cité en *aḥidus*, le seul instrument qui accompagne le chant choral et rythme la danse collective. Dans certaines situations, on n'utilise que le tambour traditionnel, ou uniquement le tambour industriel ; dans d'autres, on se sert des deux à la fois. Toujours est-il que, avons-nous observé sur le terrain de notre enquête, l'utilisation du premier a connu un recul spectaculaire devant l'usage du second. C'est un fait connu et reconnu par tous nos informateurs et que l'un d'eux présente de la sorte :

> « ⵓⵏⵏⵙⵏ, ⵉⵏⵏⵓ ⵍⵉ ⵙⴰⵏⵉⵅ ⵢⵉⵏⵉ ⵍⵉ ⵏ ⵏⵎⵉⵔⵓ. ⵓⵏⵏⵙⵏ ⵏ ⵏⵎⵉⵔⵓ ⵅⵓⵏⵜ ⵅⵜ ⵏⵍⵣⵜ ⵙⵏⵜⵓⵓ. ⵜⵉⵔ ⵏⵄⵓⵏ, ⵙⵓ ⵉⵏⵏⵉ ⵙⵢⵓ. ⵓⴰⴰⵓ ⵢⵓⵙⵏ ⵅⵓⴰ ⵍⵉ ⵏ ⵏⵎⵉⵔⵓ, ⵢⵓⵅⵙⵏ... ⵍⵓⵏⵓⵔⵉⵏ ⵓⵏⵏⵉⵅ ⵅⵓ ⵜⵅⵅⵏ ⵛⵓ ⵏ ⵙⵏⵎⵅⵅⵓⵓ, ⵏⵏⵓ ⵜⵙⵜⵜⵓⵏ ⵓⵏⵏⵙⵏ ⵙⴰⵏⵉⵅ ⵏ ⵜⵓⵅⵅⵓⴻⴻ. »
>
> *Le tambour, il y en a en peau et il y en a en plastique. Le tambour en plastique est conçu pour l'hiver [le froid]. Il n'y avait pas ça autrefois. Aujourd'hui, il n'y a que le tambour en plastique, il n'y a que… Mais quand on organise un festival, on demande le tambour en peau de chèvre* (Hmad, Ayt Ikko)[1].

Tambour sur cadre

Pendant les 16ème et 17ème éditions du festival d'Aïn Leuh, où nous nous trouvions pour l'évaluation et/ou l'observation des troupes de danse, les percussionnistes de chaque troupe n'ont utilisé le tambour traditionnel que sur scène. Qu'est-ce qui a en fait dicté son usage exclusif au cours des représentations scéniques ? A ce sujet, Aziz Rhanem, membre du Bureau de l'association *Taymat pour les Arts de l'Atlas*[2],

---

[1] La photo du tambour traditionnel est puisée dans : https://djoliba.com/fr/instruments/136-bendir-34-cm-maroc.html ; celle du tambour industriel, dans : https://reverb.com/item/639818-18-bendir-drum-w-snare (consultés le 06-09-2018).

[2] Jusqu'en 2017, l'association *Taymat* a toujours organisé les compétitions entre, d'une part, les troupes d'*aḥidus* et, d'autre part, les troupes d'*aḥwach* pour le Prix de la culture amazighe, discerné par l'IRCAM. En 2018, elle ne s'est occupée que de l'organisation des compétitions en *aḥidus* ; l'organisation du concours en *aḥwach* étant impartie à l'association *Tazouri pour la Culture et l'Art* (Aoulouz, province de Taroudant).

nous a largement éclairé au détour d'un échange sur les tout débuts du festival d'*aḥidus*[1]. Il a déclaré que deux raisons, étroitement liées, ont poussé les organisateurs dudit festival à exiger des troupes participantes de ne jouer que des tambours de type traditionnel. L'une concerne la sauvegarde de l'instrument de percussion lui-même (patrimoine matériel), l'autre se rapporte au maintien de la sonorité (patrimoine immatériel) à la fois fine et profonde du tambour sur cadre ancestral. En ce sens, un tambourinaire affirme :

> « ⵄⵏⵙⵍ ⵄⵣⵅⵜⵛ, ⵜⵅⵙⵙ ⵙⵓ ⵅⵜⵕⵙ ⵍⵜⵅⵇⵇⵄⵉ. ⵜⵜⵜⵜ ⵍⵍⵙ… ⵃⵛⵛⵇⵜ ⵙⵓ ⵍ ⵜⵄⵅⵄ ⵅ ⵍⵄⵏⵙⵍ ⵍ ⵏⵜⵕⵄ ⵍⵍⵅⵛⵄ ⵜⵏⵏⵍ ⵅ ⵍⵄⵏⵙⵍ ⵍ ⵜⵄⵅⵅⵄⵉⵉ ; ⵄⵙⵏⵜⵅ ⵍ ⵜⵄⵅⵅⵉⵉ ⵙⵓ ⵍⵜⵄⵅⵄ ⵍⵍⵅⵛⵄ ⵍⵍⵙ. ⵄⵏⵙⵍ ⵏⵜⵕⵄ, ⵅⵄⵙ ⵣⵄⵉⵜ ⵃⵄⵊ ; ⵜⵄⵇⵜ ⵃⵄ ⵙ ⵜⵙ ⵍⵣⵣⵍ ⵄⵍⵙⵄ ⵍⵄⵏⵙⵍ ⵍ ⵙⵙⵏⵜⵅ ⵍ ⵜⵄⵅⵅⵄⵉⵉ. »
>
> *Le tambour traditionnel, on ne doit pas l'abandonner. Sa frappe… Dans le tambour en plastique, on ne trouve jamais la sonorité qu'il y a dans le tambour [en peau] de chèvre ; on n'y trouve pas la sonorité de la peau de chèvre. Le tambour en plastique, c'est juste un bouche-trou ; ce n'est pas pour le substituer au tambour en peau de chèvre* (Lhassan, Sfassif).

Le tambour traditionnel, utilisé en *aḥidus*, mesure en moyenne 40 cm de diamètre et 12 cm de profondeur (largeur du cadre). Sa fabrication, entièrement artisanale, nécessite quatre éléments : un cadre circulaire en bois de noyer ou de micocoulier, une peau de chèvre, un cordon ou timbre et des lanières de fixation[2].

De toutes les membranes en usage dans la facture du tambour sur cadre (animales et synthétiques), se dégage-t-il des paroles de chacun de nos informateurs, seule la peau de caprin fait l'objet d'une prédilection accrue des passionnés de l'*aḥidus*. Elle doit de préférence être la peau d'une jeune femelle, fine et faible en matière grasse. Selon des joueurs de tambour artisanal, une peau riche en graisse, comme la peau de mouton, donne un son étouffé, beaucoup moins élégant que la sonorité de la peau de chevrette. Cela dit, sa préparation comporte une double opération. *Primo*, on enfouit la dépouille de l'animal sous un tas de fumier d'équidés dont la chaleur, générée par la décomposition, en facilite le dépilage. *Secundo*, on l'écharne et on la dépile avec les doigts après l'avoir débarrassée des débris accrochés à la toison.

On coupe la peau dépilée dans le sens de la longueur, on l'étend sur une surface plane, on y pose un cadre rond en bois – sur lequel la (ou les) corde(s) de tension

---

[1] La discussion s'est déroulée le 13 septembre 2017, à Meknès, en marge des travaux de la sous-commission chargée d'évaluer les troupes en compétition. Après la pause-déjeuner, sur le chemin du retour à la salle polyvalente Mennouni pour une nouvelle séance d'évaluation, il m'a fait part de divers points d'achoppement rencontrés sur le terrain (Aïn Leuh et ses environs), dont le plus important était la réaction négative des personnes contactées en vue de participer au festival. Une réaction négative mais légitime : ses auteurs ont expliqué aux « recruteurs » qu'ils ne pouvaient pas suspendre leurs travaux journaliers (source de leurs moyens de subsistance). Pour pallier ces manques à gagner, les initiateurs du festival ont dû verser à chaque participant cinquante (50) dirhams par jour durant l'espace de temps festivalier.

[2] Les informations relatives aux matériaux et techniques de fabrication du tambour traditionnel nous ont été fournies par Srhane Mohamed (Ayt Helli). Membre et co-fondateur d'une troupe d'*aḥidus*, notre informateur est non seulement un tambourinaire expérimenté mais aussi un habile facteur de tambours sur cadre.

est (sont) déjà montée(s) et on l'applique contre le cadre du bas vers le haut, jusqu'à en couvrir complètement le bord de l'extrémité ouverte. Puis on la fixe par l'enlacement de lanières taillées dans le morceau de peau débordant, pendillant, qu'on en a détaché auparavant. Deux lanières sont passées (lacées en X) – l'une de l'extérieur vers l'intérieur, l'autre de l'intérieur vers l'extérieur – au moyen d'un ⵙⵙⵙⵅⵉⵙ *issegni* (grande aiguille servant à coudre du tissu épais) à travers des trous percés dans tout le tour de la bordure supérieure du cerclage. On expose alors le tambour au soleil et, une fois la peau bien tendue, on procède à l'élimination des poils restants avec un rasoir et/ou avec le feu.

A l'intérieur (au fond) de l'instrument se trouve, généralement entre le cadre et la peau (sous la peau), le résonateur ou le timbre (ⵣⵏⵏⵏⵜ *znanat*) : cordon en crin de cheval, obtenu en assemblant, par torsion inverse, deux ficelles déjà torsadées : l'une contient un nombre pair de fibres (6 ou 8), l'autre se compose d'un nombre impair (5 ou 7)[1]. L'inégalité numérique des crins constituant ces ficelles accentue légèrement les courbures entrantes et les courbures sortantes du cordon[2]. De telles courbures jouent un rôle déterminant quant au caractère sonore du tambour : elles empêchent le cordon de « coller » à la peau, sur la diagonale de laquelle il est tendu, et, de ce fait, lui permettent de vibrer et de faire vibrer la peau lorsqu'on frappe sa surface avoisinant le bord du cerclage.

Les frappes énergiques, opérées par les quatre doigts de la main droite ou de la main gauche (selon que le tambourinaire est droitier ou gaucher) et modifiées par de légères frappes exécutées avec la main dont le pouce est inséré dans le trou de préhension, donnent à l'instrument une sonorité bourdonnante et raffinée, toute particulière, qui le distingue nettement des membraphones de son espèce : le *duff* et le *ṭâr*. Disons tout de suite que le trou de préhension ne sert pas uniquement à tenir le tambour sur cadre et à le maintenir en diverses positions dans la situation de jeu.

> « En spectacle, écrit Ben Youssef, une technique très utilisée se présente […] : il s'agit du tournoiement de l'instrument sur lui-même en alternance avec le jeu. En se servant du pouce de la main gauche [ou droite] comme pivot, l'instrumentaliste fait tourner le *bendir* une ou plusieurs fois, pour impressionner et éblouir visuellement le spectateur. » (*art. cit. :* 5).

---

[1] Selon un ancien facteur de tambours traditionnels, âgé de 78 ans et dont les dires ont été recueillis au moment de la rédaction des notes conclusives de la présente étude, le cordon doit être plus mince pour pouvoir produire une grande finesse sonore, il doit être composé de deux ficelles de trois et de quatre fils maximums de crin plat.

[2] Un tambour sur cadre peut en fait avoir pour timbre un, deux, trois ou quatre cordons. Néanmoins, dans la région des Zemmour (terrain principal de notre enquête) et fort probablement ailleurs, les tambours utilisés en *aḥidus* n'ont qu'un cordon, un seul disposé entre deux petits trous aménagés l'un en face de l'autre, dans la bordure inférieure du cadre, tout près de la peau. Par l'un des trous on fait passer, de dedans, l'un des bouts du cordon en le tirant vers l'extérieur. On effectue un double nœud ou une rosette à l'autre bout pour le relier au cadre et, de dehors, on introduit l'extrémité libre à travers le trou opposé et on la fixe avec une cheville de bois, qui sert également de cheville d'accordage : elle permet de modifier la tension du cordon afin d'obtenir la sonorité désirée.

Outre le fait d'en mettre plein la vue au spectateur, que seuls les percussionnistes exercés sont capables de réussir, le mouvement rotationnel du tambour autour du pouce remplit deux autres fonctions. La première s'exerce au moment du chauffage de l'instrument ; la seconde, pendant l'exécution des séances d'*aḥidus*. Quand celui-ci a lieu par un temps frais ou froid, on fait chauffer le tambour au feu de bois pour que la peau ne se détende pas et, partant, ne perde pas sa force et sa sonorité. On lui imprime avec beaucoup d'attention des mouvements circulaires au-dessus du feu (voir photo de gauche, ci-dessous[1]) et, lorsque la peau est bien chauffée, on le fait tournoyer plusieurs fois. Le tournoiement sert de ventilation ; il génère une circulation d'air pour réduire l'excès de la chaleur reçue par la peau. Une peau surchauffée devient vulnérable aux dommages physiques : elle peut facilement éclater ou se fissurer au contact ou sous l'effet des premières frappes énergiques. En outre, le tournoiement du tambour simultanément à droite et à gauche, exécuté en pleine prestation d'*aḥidus* par le maestro[2] et/ou par l'un des danseurs, tient lieu de signe précurseur. Il annonce la fin de l'émission du chant-poème (*izli*) qui inaugure une séance de danse et, donc, l'ouverture effective de celle-ci, la modification des gestes ou des formes chorégraphiques, la modulation du chant choral, le changement du rythme musical, etc.

Chauffage de tambours au feu de bois

Rotation du tambour autour du pouce

Instrument rural à l'origine, dont les procédés de fabrication sont connus de tous les danseurs d'*aḥidus* que nous avons pu rencontrer en maintes occasions festives, le tambour ancestral nécessite une haute technicité avant de sortir une résonance des plus profondes. Effectivement, quand les tambours en peau de chèvre résonnent, la finesse et la profondeur de leur sonorité instaurent un moment d'évasion dans les dimensions extratemporelles de la musique amazighe. Toute personne qui en fera l'expérience ne manquera pas d'y être emportée. Pour cela, il suffit qu'elle assiste à une partie d'*aḥidus* animée par une dizaine de tambours durant une soirée de divertissement privée ou publique, donnée à la belle étoile ou dans une salle de

[1] Source : photoayour.canalblog.com › archives › 2008/09/08 (consulté le 15-03-2019).
[2] Photo de droite, prise par l'auteur en mai 2019.

spectacles. Au lendemain de la soirée, toute la journée, elle aura dans les oreilles la sensation du bourdonnement continu de ces instruments percussifs.

Le tambour sur cadre est pour l'*aḥidus* ce que l'accélérateur est pour un véhicule. Il sert à le mettre en action et à déterminer ou gérer les variations de ses mouvements (augmention et réduction du rythme ou de la vitesse). Dans ce cas, il en est la pierre angulaire. A défaut du premier, le second tombe en panne. Et sans le tambour en peau de caprin, ressort-il de l'analyse des informations que nous avons pu glaner au cours des discussions ordinaires et dû enregistrer lors d'une série d'entretiens sociologiques, les rythmes décroissent, s'affaiblissent et se meurent. Tel qu'affirmé dans le propos qui va suivre, les percussionnistes préfèrent de loin le tambour de fabrication entièrement artisanale.

> « ⵓⵎⵏⵙⵍ ⵍ ⵎⵛⵉⴽⴰ ⵛⴰ ⵙⵓ ⵢⵉⵓⵉ ⴽⵙⵎ ⵏⵏⵅ ⵅⵅ. ⵎⵎⴰ ⵜ ⵜⴰⵛⵜⵅ ⵅ ⵙⵉⵉⵏⵙⵓ, ⵎⵎⴰ ⵜ ⴽⴽⴰⵜⵅ ⵓⵜⵜⵅ ⵛⵏⵏⵉ. ⴽⵙⵎⵎ ⵍⵍ ⵜⵙⵃⵎⵎⵙⵜ ⵎⵎⴰ ⵉⵜⵙⵓⴰⵓ ⵓ ⵍⴰⵎⵎⵙⵍ ⵍ ⵎⵓⵎⴰⵓⵜⴽ, ⵎⵎⴰ ⵉⵓ ⵉⵜⵙⵓⴰⵓ ⵓⵅⵅ ⵛⵏⵙ. ⵅⵛ ⴰⵓ ⵜⵍⵛⵉⵜ ⵍⵉ ⵍⵓⵉⵉⵙⵙⵣ ⵍ ⵜⴰⵢⵢⵓⵓ ⵎⵎⴰ ⵉⵓⵢⴰ, ⴰⵛⵉ ⴰⵓ ⵜⵍⵛⵉⵜ ⵙⵓ ⵓⵓⵉⵍⵅ ⵛⴰⵜⵜⴰ ⵍⵜⴰ. ⴰⵍⴰⵎ ⵙⵓⵉⵉⵙⵙⵣ ⵍ ⵜⴰⵢⵢⵓⵓ ⵎⵎⴰ ⵅⵉ ⵜⵅⵅⵙ ⴰⵉⵅ ⵉⵅⵎⵉ ⴰⵛⴰⵅⵉⵢ ⵍⵜⴰ ⴰⵉⵍ. »
>
> *Je n'ai pas du tout le goût du tambour en plastique. Je le tiens lors d'aḥidus, je le frappe malgré moi. Quiconque que tu vois jouer au tambour en plastique, il en joue malgré lui. Si tu lui en donnes un en peau de chèvre, chauffé, c'est comme si tu lui offres je ne sais pas quoi. La sonorité de la peau de chèvre s'accorde parfaitement avec le chant amazigh* (Driss, Sfassif).

Elément essentiel de ce témoignage autant explicite que tranché, rendu sans artifice ni réticence, l'expression « ⵓⵎⵏⵙⵍ ⵍ ⵎⵛⵉⴽⴰ *allun n lmika* » (tambour en plastique), employée plus d'une fois par chacun de nos interviewés, sert à désigner le tambour industriel mais aussi et surtout à le minorer par rapport au tambour traditionnel. Remplissant ici la fonction d'épithète, le vocable « ⵎⵛⵉⴽⴰ *lmika* » évoque l'image ou la réalité du sac plastique (chose à usage temporaire, produit jetable) utilsé pour les courses et place l'instrument ainsi qualifié au rang des objets en plastique regardés comme des articles de moindre qualité ou sans grande valeur tels que le seau, la bassine et les chaussures, notamment les mocassins et les sabots. Néanmoins, les tambourinaires d'*aḥidus*, comme ils l'avouent clairement ou le sous-entendent eux-mêmes dans leur discour, ont vraiment du mal à se passer du tambour industriel. C'est sans doute ce que tente d'expliquer l'auteur des dires qui suivent :

> « ⵓⵎⵏⵙⵍ ⵍ ⵎⵛⵉⴽⴰ, ⵓⵅⵅ ⵍⴽⵍⵉ ⵍⴰⵓⴰ ⵎⵎⴰ ⵉⵓ ⵍⵅⵅⵅⵛ. ⵍⴰⵎⴰⵢⵍⵍⵉ ⵛⴰ ⵅ ⵉⵅⵅⵉⴰⵍ ⴰⵜ ⵍⴰⵓⵉ..., ⴰ ⵉⵓ ⵍⵙⵓⴰⵓ ? ⵎⵎⴰ ⵍⵜⵅⵅⵙ ⵍⴰⵓⴰ ⵢⵓ ⵛⴰ ⵎⵅⴰⵛⴰⵓⴰ ⵓⵍⵅ ⵛⴰ ⵎⵛⵉⵓⵓⴰⵉⴰⵍ... ⵓⵍⵅ... ⵅⴰⵓ ⵢⵓ ⵛⴰ ⵍ ⵜⵛⵢⵓⴰ ⵅ ⵎⵛⵅⵉⴰ, ⵙⵓ ⵅⴰ ⵍⵜⴰⵅⴰ ⵛⴰⵓ ⵛⵉ ⴰⵢⵓ ⴰ ⵍⵓⵓⵢⵉ. ⵓⴰⵍ ⴰⵉⵍ ⴰ ⵅ ⵉⵅⵅⴰⵓⵍ ⵢⵓ ⵍⴰⵎⵎⵙⵍ ⵍ ⵎⵛⵉⴽⴰ. »
>
> *Le tambour en plastique, nous aussi, nous l'utilisons maintenant. Mais qu'est-ce qui nous a laissé le prendre…, en jouer ? Nous nous rendons à une scène ou à un festival… ou… juste à un mariage en ville, et nous ne trouvons pas de quoi faire chauffer [le tambour]. Voilà ce qui nous pousse à utiliser le tambour en plastique* (Moha, Sfassif).

Dans la déclaration qui va suivre, l'informateur Mimoun (Sfassif) précise davantage la raison principale du recours des percussionnistes au tambour industriel ; raison

à peine effleurée dans les propos qui viennent d'être cités et déjà soulignée dans un extrait d'entretien (Hmad, *supra :* 81). Cédons-lui la parole.

> « ⵓⵏⵙⵏ ⵏ ⵏⵎⴷⵓ ⵜⴰⵏⵉⵜ ⴷⴰ ⵏⵣⵓⵃⵓ. ⵏⵏⵓ ⵏⵜⴰⴰⵙ ⵢⵓ ⵏⵣⵓⵃⵓ... ⵏⵏⵓ ⵏⵜⴰⴰⵙ ⵢⵓ ⵕⵕⵓⵉ ⵅⵏⴰ ⴰⴰⵕ ⵏⵓⵉ, ⵙⵓ ⵅⵓ ⵏⵜⵓⵅⵓ ⵍⵓⵏⴷⵅ ⵓⵢⵓⵓ ⵏⵕⵕⵢⴷ ⵓⵏⵙⵏ. ⴰⵓ ⴷⵏⴷ ⵏⵕⵍⵓ ⵏⵓⵉⴷⵕ, ⵏⵏⵓ ⴷⵕⵕⵅⵙ ⵓⵕⴷⵉⵙⵕ ⵍⵓⵏⵙⵏ.

Le tambour en plastique est imposé par la salle [des fêtes]. Nous nous rendons à la salle…, nous allons à Rabat ou à Casablanca, nous ne trouvons pas où faire chauffer le tambour. Et il y a l'air marin : il détend la peau du tambour.

La peau du tambour traditionnel, doit-on spécifier, se détend à cause de l'humidité ou du froid ; et ce, quel que soit le climat : maritime ou continental. Elle se détend assez vite dans les salles de spectacle. Aussi ce genre de tambour demande-t-il à être chauffé à la chaleur d'un feu avant chaque séance d'*aḥidus*. Pendant la seconde journée des éliminatoires de la 19ème édition du festival national d'*aḥidus*[1], où la température était relativement élevée en après-midi (27°c), les tambourinaires, avant de monter sur scène, faisaient chauffer, dans l'arrière cours de la salle, leurs instruments au-dessus d'un gros braséro rempli de bouts de bois flambants. Une telle opération ne risque pas de se produire avec le tambour industiel. Celui-ci, en dépit de tout ce qu'on lui reproche, a un avantage que le tambour traditionnel ne saurait avoir : on peut s'en servir par un temps froid ou humide sans qu'il ne soit jamais chauffé au feu ; la tension de la peau se règle au moyen d'une clé.

Tambour à tirants externes

Le réglage du tambour industriel s'effectue selon le même principe que l'accordage des fûts d'une batterie (caisse claire, grosse caisse et toms). Il s'opère au niveau des tirants installés à l'intérieur ou à l'extérieur de l'instrument et dont le nombre varie généralement entre quatre et huit. Les tambours industriels des diverses troupes d'*aḥidus* que nous avons vu jouer étaient équipés de tirants externes[2], en forme de crochets à écrou (photos ci-dessus), vissés au cadre en bois et fixés sur le cerclage métallique qui, sous l'effet du serrage ou du desserage de l'écrou du tirant à l'aide d'une clé plate, permet de tendre ou de détendre la peau sur laquelle il est posé.

---

[1] Les éliminatoires se sont déroulées dans la salle plyvalente du Centre culturel Mohamed Mennouni à Meknès, les 4 et 5 mai 2019. Les troupes sélectionnées participèrent au festival d'Aïn Leuh, les 26, 27 et 28 juillet de la même année.

[2] En *aḥidus*, et dans les groupes musicaux comme celui de feu Mohamed Rouicha, on utilise rarement les tambours à tirants internes : vis à tête cylindrique hexagonale creuse, placés sur le bord supérieur du cerclage en bois collé au fond de l'instrument (*cf.* photo de droite, *supra :* 81).

Accorder un tambour industriel, c'est obtenir la même tension sur toute la surface de la peau. Pour ce faire, on doit d'abord desserrer les écrous de tous les tirants afin de détendre l'ensemble de la peau et, quand celle-ci commence à bouger, on resserre avec les doigts la totalité des écrous jusqu'à mettre en contact les tirants et le cerclage métallique. Ensuite, on procède au resserrage de chaque tirant suivant la technique dite « accordage en étoile ». Ce type d'accordage consiste à donner un demi-tour de clé sur les écrous des trirants diamétralement opposés : on les resserre progessivement l'un après l'autre. On recommence cette opération et on passe aux tirants restants. Le procédé de resserrage progressif peut – par un quart, un huitième ou un seizième de tour – être répété jusqu'à obtenir la même sonorité (note) devant chaque tirant.

Régler la peau d'un tambour, de la manière qui vient d'être décrite, pourrait passer pour une tâche facile à réaliser. Mais en réalité, selon les affirmations d'accordeurs des membraphones, en l'occurrence des batteurs exercés[1], l'accordage en étoile se trouve être une opération bien difficile, voire une technique relativement imprécise s'il est pratiqué avec une seule clé. Difficile et imprécise en ce sens que le serrage (ou le desserage) d'un tirant modifie insensiblement la note du tirant en face et celles des titants avoisinants. Or, si infime soit la modification des notes d'une paire de tirants, elle produit des inégalités de tension et entaîne donc le changement de la note générale de la peau. Pour y remédier, il est une astuce qui a fait ses épreuves depuis de nombreuses années dans le réglage des différents fûts de la batterie, mais visiblement inconnue des tambourinaires d'*aḥidus* : c'est l'utilisation de deux clés sur deux tirants situés à l'opposite l'un de l'autre ; les clés doivent alors être en position parallèle et tourner en même temps.

Le resserrage des paires de tirants opposés, simultanément effectué avec les deux mains, suivant le principe des fractions de tour susmentionnées (un demi, un quart, un huitième…), permet au cerclage métallique de bouger parallèlement et tendre la peau de façon égale ou uniforme. En d'autres termes, il permet d'éviter les tensions inégales (source des sonorités médiocres) et, en s'affinant, d'atteindre la vibration du timbre et l'harmonie du son désirées. Cependant, au cours – et en dehors – de notre enquête sur l'*aḥidus*, nous n'avons jamais vu un tambourinaire accorder son instrument avec deux clés. Nous avons questionné des percussionistes sur ce sujet, ceux-là mêmes qui affichent une préférence marquée pour le tambour traditionnel. Ils nous ont affirmé qu'ils pratiquent l'accordage en étoile mais en se servant d'une seule clé uniquement. De là, on peut déduire qu'il y a une lacune technique ou un manque de savoir-faire en matière d'accordage et que ce problème crucial, dont les tambourinaires ne sont pas conscients, semble être pour beaucoup dans les défauts de résonance attribués au tambour industriel.

Du point de vue acoustique, rappelons-le, les pratiquants de l'*aḥidus* considèrent le tambour industriel comme étant nettement moins raffiné que le tambour ancestral. Et pourtant, pour des raisons pratiques, ils en font usage dans des contextes plus

[1] Voir, sur le *web*, les textes et/ou les vidéos dédiées à l'explication de l'accordage d'une caisse claire.

variés et plus nombreux que les occasions où ils ne l'utilisent pas. Son utilisation va croissant et paraît n'être ni éphémère, ni provisoire. Sans doute est-elle devenue une nécessité irreversible, incontournable au même titre que l'adoption sur scène de la position en rang et l'uniformisation du costume de danse.

Survolons, pour conclure, la question d'un changement inédit dans la pratique et l'histoire de l'*aḥidus*. Il s'agit de *l'apparition de maestros enfants*, survenue au tout début de la première décennie du 21ème siècle. Loin d'être une mode passagère, en ce sens qu'il continue à susciter l'admiration et à prendre de l'importance depuis presque une vingtaine d'années, ce fait nouveau mérite sûrement une étude à part entière et entièrement à part. Mais, pour notre part, nous nous contentons d'en exposer les points essentiels.

Aujourd'hui, il faut bien le souligner, les maestros d'âge tendre constituent une des caractéristiques distinctives de certaines troupes de danse. En mai 2019, pendant les éliminatoires du festival d'Aïn Leuh, nous en avons recensé huit. Le plus jeune d'entre eux a à peine 9 ans (photo 4, *infra :* 98) et les plus âgés, une fille et un garçon, ont 15 ans. Originaire d'Oulmès, cette fille s'appelle Sanae Jeddoubi. De même que tous les autres « petits maestros », pour reprendre le titre du film documentaire (court métrage)[1] de Farida Belyazid, Sanae, *Tharbat'N'Wadoo*[2] ⵜⴰⵍⴱⴰⵜ ⵏ ⵡⴰⴷⵓ (la fille du vent), est animée de la passion du rythme et de la danse. A l'âge de 12 ans (photos ci-dessous), aux côtés de son oncle Ahmed Jeddoubi, l'illustre chef de la troupe *Izmawn Bouqchmir* (Oulmès), elle maîtrise déjà la chorégraphie, le chant, la percussion et l'agilité des personnes passées maîtres dans l'art d'exécuter l'*aḥidus*.

Prestation sur scène

Prestation sous la tente

L'apprentissage du « métier » de maestro ou de maestra ne s'effectue ni dans des ateliers associatifs, ni dans des établissements publics : l'école et le conservatoire.

[1] Ce film a été primé au 7ème festival *Cannes Corporate Media & TV Awards* et à la 50ème édition de *l'US International Film & Video Festival* à Los Angeles (http://amadalamazigh.press.ma/fr/?p=886, consulté le 13-09-2019 et Aïda Bouazza https://mobile.leconomiste.com/article/999299-dounia-productions-primee-aux-etats-unis, consulté le 13-09-2019).

[2] C'est le titre du court métrage que Latefa Ahrrare a dédié à Sanae Jeddoubi et qui a reçu le prix du meilleur film documentaire au *Festival international du film amazigh Issni'N'Ourg* (FINIFA) à Agadir en 2019.

La seule intitution qui s'en charge est la cellule familiale. C'est au sein des familles de pratiquants d'*aḥidus* que des enfants, à partir d'un très jeune âge, s'initient à ce métier et s'y perfectionnent. Leur formation se déroule en deux temps et de deux manières. Ils apprennent, d'abord, à pratiquer l'*aḥidus* de leur propre initiative et, ensuite, à diriger une troupe de danse sous la direction d'un « maître formateur » : un père ou un oncle.

Dans les campagnes du Maroc central, il n'y a pas de cérémonie de mariage ou de ciconcision sans danse collective. Evidemment, c'est à l'occasion de ces festivités familiales que les enfants s'exercent à jouer l'*aḥidus* ; et ce, en imitant leurs aînés sans s'y mêler quand ceux-ci sont en pleine perstation. Pendant les jours qui suivent la fête, les petits font de l'*aḥidus* leur jeu favori. Ils exécutent plusieurs séances par jour ; les chants, la disposition des danseurs – en cercle, en rang ou en demi-cercle – et les gestes chorégraphiques, appris ou observés durant l'événement festif, sont répétés au rythme (souvent juste) des sonorités d'un petit tambour ou de récipients[1] en guise d'instruments à percussion.

Parmi ces « gamins » se trouvent toujours des éléments doués et, parfois, surdoués, ayant un penchant très prononcé pour la pratique de l'*aḥidus*. Sanae Jeddoubi en est l'exemple ou l'incarnation typique. A l'âge de douze ans, elle rêve d'être à la tête d'une troupe de danse mixte et pense que l'*aḥidus* exprime l'égalité entre les sexes (voir ses inteviews sur *Youtube*). Soit ! Mais « quelle est la raison de l'émergence de maestros enfants ? » A nous en tenir au point de convergence des déclarations de leurs maîtres formateurs, auxquels nous avons posé – en langue amazighe[2] – cette question lors des éliminatoires de la 19ème édition du festival d'Aïn Leuh, la raison principale de l'apparition de petits maestros est à la fois la relance et la transmission integénérationnelle de l'art d'*aḥidus* : une des composantes les plus imposantes des expressions musicales amazighes[3].

---

[1] Habituellement des bidons vides, en métal ou en plastique.

[2] ⵎⴰⵜⴰ ⵏⵜⴰ ⴰⵙⴰⴱⴰⴱ ⵉⵏⵏⵙⵍⵏ ⴰⵏ ⵅⵏ ⵏⵎⴰⵣⵉⵜⵇⵓ ? (*mata nta ssabab idjan lwacun ad gn id lmaystru?*).

[3] Exemple : un enfant, formé par le même maître que Sanae Jeddoubi, a fait sa première apparition sur scène à l'âge de cinq ans à titre de maestro (information recueillie auprès d'Ahmed Jeddoubi en 2017). A 18 ans, en 2019, il a sa propre troupe d'*aḥidus* : *Abrid afassi* (Oulmès).

Références bibliographiques et webographiques

A. M. (1925), « Au Maroc. Chansons et danses berbères », Paris, *La Revue coloniale*, n° 12, nouvelle série, p. 3-4.

AZIZI Souad (1998), *Cérémonies de mariage en changement dans le Grand Agadir (Sous, Maroc)*, Thèse de doctorat, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

BARD Christine (2010), *Une histoire politique du pantalon, Paris, Seuil.*

BASSET Henri (1920), *Essai sur la littérature des Berbères*, Alger, Carbonnel.

BENADADA Assia (1999), « Les femmes dans le mouvement nationaliste marocain », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, mis en ligne le 22 mai 2006, clio.revues.org/1523.

BENACHIR Bouazza (2010), *Paroles berbères de la résistance. Maroc central, 1935-1940,* Poèmes recueillis et traduits par J. Robichez, Paris, L'Harmattan.

BESANCENOT Jean (2008), *Costumes du Maroc*, 2ème édition, Casablanca, La Croisée des Chemins.

BEN YOUSSEF Dhia Eddine (2016), « Le bendir dans les pratiques soufies : entre religiosité et tradition », CTUPM, http://stupm.com/fr/le-bendir-dans-les-pratiques soufies-entre-religiosité-et-tradition, (consulté le 27-06-2018).

BOUCROt Marc (2010), « Biographie d'Albert PEYRIGUÈRE », Marseille, *Chemins de Dialogue*, n° 36, 2010, p. 19-29.

CHIRON François (2007), *Dynamiques spatiale et démographique de la pie bavarde Pica pica en France : implications pour la gestion*, Thèse de doctorat en Ecologie, Paris, Museum national d'histoire naturelle.

CHOTTIN Alexis (1937), *Tableau de la musique marocaine*, Paris, Paul Geuthner.

CLAUDOT-HAWAD Hélène (1986), « Ahal (ahāl) », Aix-en-Provence, *Encyclopédie berbère,* fascicule 3, Edisud, p. 305-307.

EL AYADI Mohammed et *al.* (2007), *L'Islam au quotidien. Enquête sur les valeurs et les pratiques religieuses au Maroc*, Casablanca, Editions Prologues.

EL KHAYAT Ghita (1994), *Le somptueux Maroc des femmes*, Salé, Editions Dédico.

FOUCAULD Charles (de) (1939), *Reconnaissance au Maroc 1883-1884*, Paris, Société d'éditions géographiques, maritimes et coloniales.

GAST Marceau et CHAKER Salem (2004), « Jujubier », *Encyclopédie Berbère*, Volume 26, Aix-en-Provence, Edisud, http://encyclopedieberbere.revues.org/1388, (consulté le 02-09-2018).

HECTOR Paul (1935), « Un film berbère : "Itto" », Rabat, *Le Maroc catholique*, volume 15, n° 6, p. 219-220.

LAROUI Abdallah (2001), *Les Origines sociales et culturelles du nationalisme marocain 1830-1912*, 2ème édition, Casablanca, Centre Culturel Arabe.

LLEDO Eugène (2016), « Tambours sur cadre », in *Dictionnaire des instruments de musique*, publié par *Encyclopædia Universalis*.

LEROI-GOURHAN andré (1983), *Milieu et techniques*, Paris, Albin Michel.

PEYRIGUÈRE Albert (1998), « Poésie et danse dans une tribu berbère du Moyen-Atlas », Paris, *Études et documents berbères*, 15-16, p. 219-248.

PEYRON Michael et *al*. (1994), « Danse », *Encyclopédie Berbère*, Volume 14, Aix-en-Provence, Edisud, http://encyclopedieberbere.revues.org/2373, (consulté le 14-03-2017).

PEYRON Michael et *al*. (1993), « Chants », *Encyclopédie Berbère*, Volume 14, Aix-en-Provence, http://encyclopedieberbere.revues.org/2102, (consulté le 15-03- 2017).

RAULIH Anne et JERIDI Zakaria (1991), *La consommation vestimentaire dans les familles d'origine étrangère (Maghreb, Afrique, Asie) de la région parisienne*, Etude réalisée avec le concours de la Mission du Patrimoine Ethnologique et de la Chambre de Commerce et d'Industrie de Paris, Document inédit.

ROBICHEZ Jean (1946), *Maroc central*, Grenoble/Paris, Arthaud.

ROVSING OlSEN Miriam (1997), *Chants et danses de l'Atlas*, Paris, Cité de la musique/Actes du Sud.

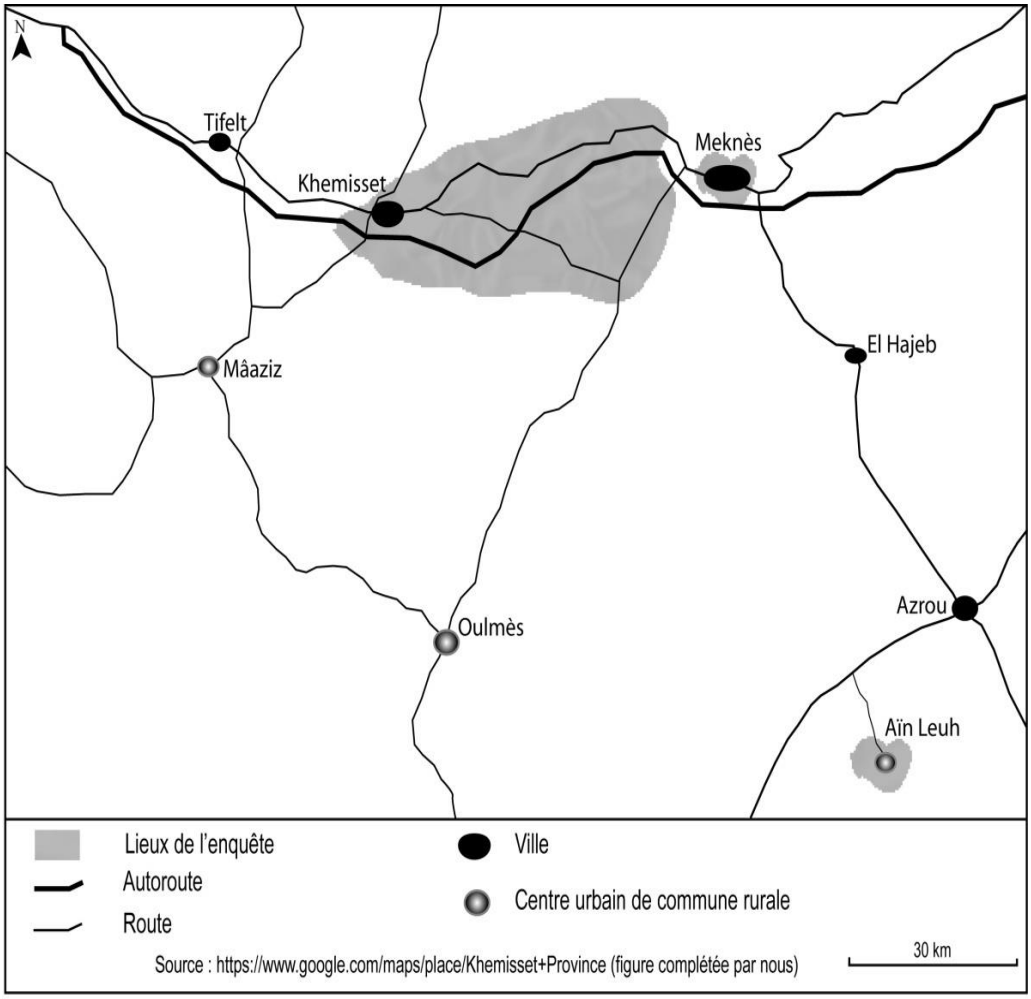
TAMAGNE Florence (2012), « Christine BARD, *Une histoire politique du pantalon* », Compte rendu paru dans *Clio. Femmes, Genre, Histoire,* mis en ligne le 19 avril 2013, http://clio.revues.org/10881 (consulté le 12-06-2018).

VALLANCE Michel (sous la direction de) (2007), *Faune sauvage de France : biologie, habitats et gestion*, Chartres, Editions du Gerfaut.

- بوخريص فاطمة (2010)، "رقصة أحيدوس : بين المحلّية ودينامية التحوّل"، مجلة *أسيناگ*، عدد مزدوج 4-5، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، ص 57-62.

- سرحان المصطفى، "قراءة في فن أحيدوس من خلال نماذج من الأطلس المتوسط"، نص غير منشور.

Annexes



Délimitation spatiale de l'enquête sur la situation actuelle de l'*aḥidus*

Liste des enquêtés

Pseudonyme	âge	Qualité(s)	Date et lieu de l'entretien
Alla	67	Membre	11-10-2016 - Khemisset
Bassou	61	Poète-chanteur	12-10-2016 - Ayt Ikko
Hmad	48	Membre	13-10-2016 - Ayt Abbou
Moussa*	56	Maestro	14-10-2016 - Ayt Abbou
Hmmadi	35	Membre	15-10-2016 - Ayt Abbou
Lhassan	47	Membre	17-10-2016 - Sfassif
Bouâzza	55	Membre	17-10-2016 - Sfassif
Mimoun	44	Membre	18-10-2016 - Sfassif
Ben Aïssa	64	Poète-chanteur	19-10-2016 - Sfassif
Moha	37	Membre	19-10-2016 - Sfassif
Driss	52	Maestro	19-10-2016 - Sfassif
Bennasr*	44	Membre	20-10-2016 – Ayn Arma

Pour des raisons d'ordre éthique, nos interviewés sont présentés sous des pseudonymes. Ils sont des ruraux ou de nouveaux citadins en contact permanent avec la campagne, appartiennent tous à une troupe d'*aḥidus* inscrite dans un cadre associatif et sont tous d'excellents danseurs, chanteurs et percussionnistes. Ceux marqués d'un astérisque (*) sont chacun président d'une troupe-association.

1. Le célèbre maestro, Moha Oulhoucine Achibane 1916-2016
Source : https://www.google.com/search?q=mouha+oulhoucine+achibane

2. *Aḥidus* du terroir (Zemmour, années 1950)
Source : M. Lesne (1959, fin 1er chapitre, planche photographique IV)

3. *Aḥidus* sur scène (Meknès 2019, éliminatoires de la 19è édition du festival d'Aïn Leuh)
Source : photo de l'auteur

4. Enfant maestro (9 ans)

Source : photo de l'auteur (2019)

5. Troupe d'*aḥidus* féminine

Source : photo de l'auteur (2017)

6. Troupe d'*aḥidus* masculine

Source *:* photo de l'auteur (2019)

7. Troupe d'*aḥidus* mixte

Source : photo de l'auteur (2019)

8. Troupe de danse avec deux maestros

Source : photo de l'auteur (2019)

9. *Aḥidus* en costume traditionnel et en habit moderne

Source : https://viyoutube.com/video/0iydkweL33I/atlas ahidous

Les défis de la musique urbaine amazighe : Le cas des artistes d'Agadir

Mohamed Oubenal

> « Moi en France, j'ai fait les bars kabyles. Mes premières scènes c'était des petits cachets de 40 euros ou un petit pourcentage sur la recette. […] le diplôme dans la musique, tu le gagnes en faisant des scènes, en faisant du bouche à oreille. […] Si on veut faire une carrière, il faut faire ses preuves sur le terrain, il faut aller chercher son public. Moi, c'est ce que j'ai fait et c'est ce que j'ai vu beaucoup de gens faire. ». Extrait d'un entretien réalisé avec Zahra Hindi[1].

Le Maroc a connu, durant la seconde moitié du vingtième siècle, des bouleversements sociaux qui se sont répercutés sur les formes d'expressions culturelles et artistiques. Le processus d'urbanisation enclenché pendant le protectorat a explosé après le départ de l'administration française. Les urbains sont ainsi passés de 29% de la population totale en 1960 à 60% de celle-ci au dernier recensement de 2014[2]. Avec l'exode rural, les expressions musicales ne sont plus encastrées dans la sphère communautaire, elles doivent donc s'adapter tant bien que mal à la complexité urbaine. Désormais, les thématiques portent, entre autres, sur les sentiments d'exil et de déchirement des campagnards entre leur village natal et la ville d'accueil où ils sont installés. Un basculement s'opère également au niveau de l'espace-temps musical, on passe de la place ouverte du village où ont lieu les fêtes de la saison agricole et autres cérémonies à un espace fermé sous forme de salle de spectacles ou de maison aménagée à l'occasion de fêtes familiales. Enfin, les habitants de la ville ne participent plus à l'animation musicale comme au village, ils assistent passivement au spectacle de musiciens professionnels.

Toutes les formes d'expressions artistiques ont été traversées par ces bouleversements. Néanmoins, les cultures institutionnellement dominées ont été minorisées dans la sphère publique urbaine. Plusieurs travaux se sont ainsi focalisés sur la marginalisation puis le développement des expressions en *darija* (arabe dialectale) (Caubet & Miller, 2016). En partant de la minorisation du *darija*

[1] Entretien réalisé le 15 décembre 2016 dans un café à Casablanca.
[2] Source : Haut Commissariat au Plan (HCP).

dans les institutions officielles, des chercheurs se sont intéressés au mouvement de contestation culturelle plus connu sous le terme « Nayda » qui a permis de visibiliser le *darija* et de rendre son usage dans la sphère publique plus légitime (Caubet, 2005). Ce mouvement de contestation est né de la rencontre de jeunes artistes et organisateurs d'événements avec des militants progressistes qui défendent les droits individuels ainsi qu'avec une presse et des intellectuels qui veulent renforcer une culture urbaine pouvant remettre en cause l'hégémonie de l'islam politique. Cette rencontre s'est opérée lors des comités et concerts de soutien qui ont fait suite au procès, en mars 2003, de jeunes musiciens de Hard-Rock et de Metal accusés de satanisme par les autorités. La libération de ces jeunes artistes et le volte-face des autorités après les attentats du 16 mai 2003 a permis à ce mouvement culturel, qui était à la marge du circuit musical tout au long de la deuxième moitié des années 1990 et le début des années 2000, d'avoir une plus grande visibilité grâce à de grands concerts et des activités artistiques qui impactent l'environnement urbain[1].

Si la politique culturelle institutionnelle pouvait tolérer l'expression en *darija*, la langue et la culture amazighes, dans sa diversité, a toujours été perçue comme potentiellement subversive (Boukous, 1999). Pendant plusieurs décennies, l'amazighité et ses expressions musicales ont donc été classées au rang de folklore qu'il fallait à tout prix figer, souvent pour la préserver dans sa forme exotique, forgée par l'imaginaire colonial. Par exemple, même si une grande partie des amazighophones habitent aujourd'hui en ville, la musique amazighe, telle qu'elle est souvent représentée dans les institutions de l'école et des médias, reste liée à une campagne folklorisée qui a elle-même connu, dans les faits, des transformations profondes. Pourtant, à la marge du circuit musical officiel, plusieurs expressions artistiques urbaines amazighes ont vu le jour et se sont développés. Des écrits ont ainsi étudié les groupes de *tazenzart* (Kikech, 2009) ainsi que l'expérience avant-gardiste du groupe Ousman (AMREC, 2002 ; Maaroufi, 2011).

Par ailleurs, depuis au moins deux décennies, de plus en plus de groupes, s'inspirant de paroles et de mélodies amazighes, pratiquent la musique Fusion, le Rap, le Hard-Rock et d'autres styles nouveaux. Or, contrairement aux expressions musicales de la vague « Nayda », la musique urbaine amazighe[2] contemporaine et ses implications sociales ne sont pas suffisamment étudiées mis à part quelques travaux qui ont porté sur la musique contestataire dans le Sud-est (Granci, 2015) ou

[1] Les éditions de Lboulevard ont ainsi accueilli plusieurs milliers de spectateurs sans oublier les autres activités culturelles qui ont été relayées dans les médias et les expressions artistiques qui restent toujours visibles comme les graffitis géants.

[2] Nous pensons que le chanteur Ahmed Soultan, de son vrai nom Ahmed Ammouri (neveu de Feu Mbarek Ammouri), est un cas intéressant d'un artiste qui a fait partie de la vague Nayda, qui chante, entre autres, en amazighe et qui a surtout réussi commercialement. Nous n'avons pas pu l'interviewer dans cette étude et espérons que nous aurons l'occasion de le faire pour d'autres travaux.

le Rif (Almasude, 2001)[1]. Nous nous attachons dans cet article à combler ce gap en nous focalisant sur la musique amazighe contemporaine qui s'est développée dans la ville d'Agadir et ses alentours. Pour cela, nous avons d'abord été introduit dans le milieu de la nouvelle scène musicale amazighe d'Agadir grâce à deux chercheurs de l'IRCAM[2] qui sont aussi musiciens et qui nous ont livré les coordonnées de plusieurs artistes. Nous nous sommes ensuite immergé dans le terrain grâce à un séjour de recherche à Agadir entre le 28/09/2016 et le 05/10/2016 et à notre participation à l'édition 2016 du salon professionnel *Visa for Music*. Ceci nous a permis d'interviewer plusieurs artistes et intervenants dans le domaine musical[3]. Nous les avons interrogés autour de trois thématiques principales :

- le rapport qu'entretiennent les jeunes artistes avec la tradition musicale amazighe et l'héritage des *rwayes* notamment ;

- le processus qui a conduit à l'émergence de cette « nouvelle scène amazighe » ;

- la professionnalisation des artistes, leur modèle économique et les interactions qu'ils entretiennent avec leur milieu pour produire de la musique et se produire en spectacle.

Pour une sociologie de la musique amazighe

Jusqu'à une période très récente, les chercheurs qui se sont intéressés à la musique amazighe, ont mobilisé les outils conceptuels de l'ethnomusicologie (Schuyler, 1979 ; Lortat-Jacob, 1980 ; Rovsing Olsen, 1997). Or, cette discipline a pour fondement l'idée de spécificité musicale de chaque ethnie (Kunst, 1950), c'est-à-dire que l'essence de la musique ethnique étudiée différerait radicalement de ce à quoi le chercheur occidental est habitué dans sa culture. Plusieurs ethnomusicologues se focalisent donc sur les objets musicaux qu'ils considèrent comme représentant la pureté musicale de l'ethnie étudiée. Dans le cas de la culture amazighe du Sous, le regard sera, par exemple, porté sur la musique *ahwach* tout en éloignant n'importe quel élément pouvant remettre en cause l'idée

[1] Il faudrait ici souligner que le documentaire « Abaraz » produit par Warda Production et diffusé par 2M a présenté le parcours de plusieurs de ces jeunes artistes.

[2] Nous tenons ici à remercier particulièrement les deux chercheurs Abdellah Bouzendag et Abdeslam Boumisr pour leur soutien et les informations utiles qu'ils nous ont fournies.

[3] Nous tenons ici à remercier tous ceux qui ont bien voulu répondre à nos questions : Hicham Massin, Jamal Oussfi (ex-Amarg Fusion) et le jeune percussionniste de son groupe, Omar Akhatar (Inouraz, ex-Massinissa), Lahcen Anir, Khalid el Berkaoui (Inouraz), Jamal Ras Derb, Ra'ouf le propriétaire de Jazzawiya, Marouane le musicien de Metal, Salah Itri (producteur), Mehdi Bouheddi (société Agadir Live), Mounir Kebbaj (société Ginger production), Youssef el Kamili (plateforme électronique iAzawan), Noamane Tastift (association Igrar), Brahim El Mazned directeur, entre autres, de Timitar et de *Visa for Music* (entretien réalisé dans les studios de la fondation Hiba à Casablanca), Hindi Zahra (entretien réalisé à Casablanca).

que le chercheur se fait de l'authenticité de son objet. Or, les *imazighen* ont toujours innové en matière d'expression musicale au gré des transformations que connaît leur société et des objets techniques qui s'introduisent dans leur milieu. La sociologie de la musique semble donc plus appropriée pour étudier cette production artistique interprétée par des musiciens mais qui se réalise en interaction avec une multitude d'acteurs, d'institutions, de technologies et de dispositifs matériels (Ravet, 2010 ; Roy & Dowd, 2010).

Les processus de création, de diffusion et de réception des formes musicales sont encastrés dans un tissu de relations sociales, d'organisations et d'objets qu'il s'agit d'étudier. Pierre François résume ainsi l'hypothèse principale de cette sociologie interactionniste de la musique :

> « l'art n'est pas une activité individuelle indexable uniquement sur le génie et sur l'idiosyncrasie d'un artiste isolé, mais repose au contraire sur le travail, successif ou simultané, coopératif ou conflictuel, d'une multitude d'individus qui permettent à l'œuvre de voir le jour. Pour rendre compte de la production artistique, il ne faut donc pas porter son attention sur l'artiste, mais sur la division du travail au sein de laquelle il intervient. » (François, 2005 : 7)

Sans nier le caractère inédit et innovant de certaines œuvres musicales et le génie de quelques artistes, le sociologue a donc pour objectif principal de comprendre la musique comme un fait social. Il s'agit de rendre compte des conditions de possibilité du génie artistique dans un contexte donné à l'image de Norbert Elias (1991) qui a montré comment le rapport conflictuel de Mozart avec les règles de sa société, dominée alors par la noblesse, a conduit à la naissance de l'œuvre inédite telle qu'on la perçoit aujourd'hui ou du travail de Theodor Adorno (1976) qui explique les innovations de Mahler, entre autres, dans sa prédisposition à se rebeller contre les normes puisqu'il est à l'écart des cercles dominants. Il est ainsi un compositeur juif obligé de se convertir au catholicisme pour prendre la direction artistique de l'Opéra de Vienne et un étranger dans la société autrichienne. Cette idée d'acteurs à la marge ou d'*Outsiders* (Becker, 1985) revient souvent dans la littérature pour décrire les carrières déviantes qui produisent des œuvres artistiques en décalage avec les standards musicaux d'une société à un moment donné.

L'ethnomusicologie s'est elle-même orientée vers une approche plus sociologique et contextuelle de l'objet musical. Le développement aux Etats-Unis d'une anthropologie musicale qui étudie les afro-américains (Herskovits, 1941 ; Epstein, 1977) plutôt qu'une ethnie lointaine a ouvert la voie à de nouvelles approches qui s'intéressent aux origines africaines des expressions musicales. L'insistance sur la spécificité culturelle africaine de plusieurs styles comme le Jazz a été critiqué (Fabiani, 2010) mais cela a donné lieu à des travaux qui étudient les productions musicales des minorités dans leur contexte urbain (Reyes Schramm, 1979). Le Jazz est ainsi étudié comme proprement « moderne » dans le sens où l'électricité et la rapidité des gestes utilisées dans cette musique sont « l'expression même des convulsions urbaines » (Fabiani, 2010 : 392). Il relate, avec le Blues, la difficulté

qu'ont les populations noires, ayant migré vers des villes à la fois sauvages et complexes, à créer des liens durables et forts. D'autres travaux ont également accordé une attention particulière à la souffrance et aux sentiments de déchirement des migrants que l'on retrouve dans leurs pratiques artistiques et musicales ainsi qu'à la culture d'origine qui devient minoritaire dans une culture urbaine d'accueil souvent hégémonique (Baily & Collyer, 2006). Cela engendre des phénomènes d'acculturation (Baily, 2006), voire même des situations où une musique d'origine rurale devient prestigieuse comme la musique de l'Altiplano au Pérou qui était jadis ridiculisée par les habitants de la capitale Lima (Turino, 1999). Ces travaux mettent donc en évidence le rapport entre ces musiques urbaines et la vie concrète d'acteurs ayant des cultures différentes.

Le processus de rationalisation de la tradition musicale amazighe

Il n'est pas aisé de préciser les contours de la musique amazighe traditionnelle pour la distinguer des expressions musicales dites « modernes ». Par exemple, si le genre musical pratiqué par les *rwayes* appelé *tirruyssa* est aujourd'hui perçu comme traditionnel, son émergence ne date que de la fin du XIXème siècle et du début du XXème siècle (Aboulkacem, dans cet ouvrage). Ce qui définit la musique traditionnelle, ce n'est pas tant le genre musical, ni même l'ancienneté, que le rapport au temps et à l'expérience (Fariji, 2017). En s'inspirant de Walter Benjamin, Fariji explique, dans sa thèse consacrée à la question de la modernité dans la musique arabe et amazighe, que la tradition musicale connecte, par son exécution présente, la communauté avec son passé et son récit historique tout en gardant une proximité entre acteurs par le regard. Il rajoute que cette continuité temporelle entre passé et expérience présente est assurée par l'art de la narration qui est intimement lié à cette expression musicale communautaire.

Le récit qui est conté lors de la performance musicale reprend souvent les mythes qui existent dans la culture de la communauté ou les événements historiques qui l'ont marqué (sa fondation, les moments de crises, etc.) tout en les intégrant, par le biais de l'imagination et de l'improvisation, au temps présent du groupe. Les poètes ou *imarirn*, qui jouent le rôle de conteurs, ne reprennent pas tels quels les récits mais cherchent plutôt à les adapter au vécu communautaire. On se retrouve donc avec des récits fondateurs de tribus et de mythes amazighs qui ne sont pas figés mais qui changent d'une fraction à une autre et d'une région à une autre. Ainsi, dans son travail sur le mythe d'Ounamir, Najate Nerci (2009) a mis en évidence l'existence de plusieurs versions de celui-ci. Il n'y a donc pas clôture des récits ou un registre défini de mélodies musicales puisqu'ils sont recalibrés lors de l'expérience de l'expression artistique communautaire. Un autre aspect important de la musique amazighe est celui des joutes oratoires entre *inddamn*. Celles-ci font appel à un jeu d'improvisation subtil qui exprime, dans l'oralité, les conflits politiques et symboliques entre groupes. A travers les mots poétiques, les *inddamn* de chaque groupe cherchent à ridiculiser les rivaux en mobilisant des éléments de

l'histoire réelle ou mythifiée de la communauté ainsi que des événements qui ont effectivement eu lieu ou des commérages (Assid, 2011 : 11, 26-30).

La préparation de la joute oratoire ne se fait pas en apprenant des vers à réciter, elle repose plutôt sur un travail d'apprentissage continu et de transmission qui dure de longues années afin d'assimiler le maximum de techniques d'improvisation et le répertoire des mélodies. Ce n'est qu'après avoir tout appris d'un maître et créé ses premières poésies en secret que le « *anddam* en herbe » commence à affronter des paires qui ne lui font pas de cadeau (Assid, 2011 : 12, 96-99). Le déroulement de la joute oratoire s'effectue, quant à elle, dans un espace ouvert du village tel que l'*assays*. L'*anddam* se présente devant tous les membres de la communauté pour la défendre face à un ou plusieurs *inddamn* d'autres communautés rivales. L'expression musicale qui accompagne les jeux de mots symboliques et parfois blessants se déroule sous le regard des autres. Toute la communauté est donc tenue en haleine en attendant les réponses aux insinuations de l'*anddam* rival (Assid, 2011 : 15-20). Cela signifie aussi que la valorisation de l'art de *tanddamt* ne prend sens qu'au sein de la communauté à un moment donné et disparaît tout de suite après pour laisser une trace dans la mémoire collective.

L'enregistrement sonore a totalement bouleversé cette expression musicale. La commercialisation des différents supports audio puis audio-visuels déconnecte *tanddamt* de sa communauté et des contextes historiques de son exécution. Le chanteur n'a même plus besoin du regard des autres et des communautés vivantes pour produire de la musique (Assid, 2011 : 21). Il se contente des quelques professionnels présents dans le studio d'enregistrement qui lui imposent souvent de réduire la longueur d'un morceau ou l'introduction d'effets qu'il serait incapable de réaliser tout seul sur scène. De même, les principaux *inddamn,* encore en activité, évitent de rentrer dans des critiques trop acerbes à l'égard des rivaux (Assid, 2011 : 336) car tout est enregistré et peut nuire à l'*anddam* qui n'est plus lié à la communauté mais plutôt intéressé par l'audience. La maison de production et les agents orientent donc l'artiste et se positionnent comme intermédiaires entre ce dernier et son public (Assid, 2011 : 314-315). Donc, contrairement au mouvement de rationalisation de la musique occidental qui émerge, dans un premier temps, grâce à la codification rendue possible par l'intégration des calculs mathématiques et de l'acoustique (Weber, 1998) celui de la musique amazighe est principalement fondée sur les transformations sociales et l'introduction d'objets matériels.

Le genre *tirruyssa* est apparu comme le reflet des transformations de la société amazighe du Sud tout au long du XXème siècle (Aboulkacem, dans cet ouvrage). Son essor est lié à la fois au patronage des grands caïds, à la politique culturelle du protectorat français et à l'action philanthropique d'entrepreneurs soussis ayant réussi dans des centres urbains en plein essor (Casablanca, Agadir, etc.). Cette dynamique sert à professionnaliser les *rwayes* qui se consacrent exclusivement à la musique, vu que leurs prestations sont rémunérées soit par un grand Caïd qui les prend totalement en charge, soit par le service des Arts Indigènes qui leur assure des tournées profitables (Aboulkacem, dans cet ouvrage) et enfin par les

commerçants soussis qui les paient pour animer régulièrement leurs fêtes, y compris les cérémonies familiales (Amarir, 2017). Un changement important va avoir lieu à partir des années 1970 lorsque l'on passe d'un régime musical artisanal basé sur le rapport de subordination entre les *rwayes* et leurs mécènes, à un régime marchand favorisé par la réussite des sociétés de production qui vendent des cassettes et d'autres supports à un grand public contre une rémunération des artistes par les droits d'auteur. Le genre *tirruyssa* s'est donc installé tout au long du 20ème siècle comme un phénomène urbain et a adopté la technologie de l'enregistrement sonore et celle de la diffusion via la radio, les représentations publiques et la vente de supports audio. Tout un circuit économique comprenant des maisons de production, des intermédiaires, des poètes-écrivains, des règles juridiques de droits d'auteur et des fournisseurs d'instruments a ainsi vu le jour autour de cette pratique musicale.

La musique amazighe contemporaine face aux anciens

Les artistes qui pratiquent la musique amazighe contemporaine ont côtoyé les *rwayes* à Dcheira, d'autres ont assisté aux performances des *ignawin* et des *iâissawin* dans le quartier ihchach d'Agadir[1]. Mais ce qui caractérise une grande partie de ceux que nous avons interrogés, c'est qu'ils avaient des musiciens au sein de leur famille et principalement du côté maternel. C'est le cas de Hindi Zahra, de Hicham Massin ou encore de Lahcen Anir qui précise, dans le passage suivant, à la fois l'influence de sa famille maternelle et celle de *rayss* Ayssar :

> « Mon grand père maternel était *rayss* et la famille de ma mère était appelée *Ait Rayss*. J'ai en fait beaucoup appris de mon oncle maternel, d'ailleurs il y a un proverbe amazighe qui dit : *« ih dour tiwit h id khalik, ard guisn ttawit imik* » qui signifie que les oncles maternels transmettent toujours quelque chose à leur neveu. Eh ben pour moi, ça a été *Amarg*. Mais l'école qui m'a le plus influencé est celle de *rayss* Mbark Ayssar qui habitait à *Ihahan*. Nous, on avait en fait un moussem qui s'appelle *Gourn Rrma* le 08/08 de chaque année à *Ida Outanan*, et il ramenait toujours *rayss Ayssar*. Cela ne veut pas dire qu'on n'écoutait pas les groupes de *taznzart* mais depuis mon enfance, c'est surtout l'influence de *rayss Ayssar* qui m'a le plus marqué. »

Certains artistes qui ont commencé par chanter en amazighe en adoptant la musique occidentale ont, par la suite, effectué des recherches sur le patrimoine des *rwayes* et d'*ahwach*. Ce retour aux sources, qui arrive souvent après une première

[1] Jamal Oussfi qui a grandi à Ihchach nous a expliqué que, même après le tremblement de terre d'Agadir qui a ravagé ce quartier, celui-ci a perpétué la tradition musicale à ciel ouvert : *Assays*. Le quartier d'ihchach connaissait une vie artistique riche avec des soirées de *ignawin*, de *iâissawin* et d'*ahwach n'ismgan*. Et plusieurs groupes ont émergé grâce à la diversité musicale qui existe dans ce quartier. D'ailleurs pour Jamal Oussfi : « si Dcheira a été un terreau fertile pour le développement des *rwayes*, ihchach a été, pour Agadir, le berceau de *tagnawit*, *taâissawit* puis a contribué à l'émergence de la fusion contemporaine ».

période de déni de la tradition ou de rébellion face aux anciens[1], permet à la jeune génération de se réconcilier avec son identité et surtout de trouver une énorme source d'inspiration. Par exemple, Jamal Rass Derb nous explique que son intérêt pour les chansons des *rwayes* Lhadj Belâid et Lhadj Mehdi Ben Mbarek ou aux contemporains comme Tabaâmrant et Inerzaf est venu bien plus tard « car [leur] génération Hip Hop n'écoutait pas ces chanteurs ». Cette quête des origines les conduit à sortir un album en 2013 intitulé *Assafar*, en hommage à la fameuse chanson de Lhadj Belâid. Omar Akhatar, membre du groupe Inouraz, souligne quant à lui, qu'il a débuté sa carrière musicale avec l'ensemble Massinissa qui avait pour objectif d'introduire la guitare acoustique pour chanter en langue amazighe dans le même style qu'Idir qui les inspirait beaucoup dans le Mouvement Culturel Amazighe. Après une interruption musicale de 5 ans, il se professionnalise dans la guitare basse et le répertoire occidental puis rejoint Inouraz qu'il considère comme une école. C'est là où il s'investit dans la recherche au niveau de la musique amazighe et qu'il est surpris par sa richesse. Il déclare :

> « Quand tu prends la musique tachelhit et tu essaies de la mettre en partition tu trouves des choses bizarres et très riches. Tu trouves des rythmes composites qui ressemblent parfois à ceux que jouent les *jazzmen*. Et quand je veux faire des arrangements sur notre patrimoine musical, j'essaie d'aller voir ceux qui sont proches au niveau de la musique mondiale comme le Jazz, le Blues mais surtout la musique africaine et parfois indienne. »

D'autres artistes reconnaissent, dès le départ, l'importante contribution de l'ancienne génération. Hindi Zahra déclare qu'elle a été profondément marquée par Oudaden qui ont, dans certains morceaux, introduit le chant en *darija* sur des mélodies en tachelhit et en houari, ce qui a permis d'élargir leur public. Elle situe donc sa musique où elle intègre les sons jazz, capverdiens et blues avec des paroles à la fois en anglais et en tachelhit pour faire connaître la culture amazighe au niveau international. Jamal Oussfi raconte, pour sa part, que lui et ses collègues du groupe Amarg Fusion voulaient intégrer l'instrument Ribab car c'était inimaginable qu'un instrument aussi important de la musique amazighe reste exclu alors que d'autres ont leur place comme le piano ou la batterie. Il a fallu néanmoins opérer certaines modifications pour l'introduire. Il raconte :

> « Il y a trois façons principales de jouer le Ribab, on peut le jouer à la façon : Amâakkal, Agnaw ou Amâssar. Donc, ce que j'ai fait, c'est que j'ai exclu Agnaw et Amâssar et je me suis concentré sur Amâakkal parce qu'il produit une musique plutôt africaine qui converge mieux avec la fusion qu'on voulait faire. Pour moi, Amâakkal, c'est en fait le jazz marocain parce qu'avec le jazz américain il partage la même origine qui est l'Afrique. C'est toute l'histoire des *ismgan* [noirs]

[1] Le déni de la tradition peut se manifester de différentes manières. Il peut ainsi consister à considérer la musique occidentale comme plus avancée que les autres formes comme dans le témoignage de ce jeune artiste: « Et la fusion peut jouer un rôle dans cette révolution culturelle parce que les gens qui font la fusion ont étudié la musique et ont des influences positives, européennes. C'est-à-dire qui ont une avance sur nous et ils peuvent donc apporter une culture qui peut nous faire avancer des marches. »

> déplacés, qui, arrivant difficilement à s'exprimer par la parole, le faisaient via la musique. […] Lorsque Lhadj Belâid joue le Ribab à la façon Amâakkal ou lorsque Boudraâ chante "*Baba Baba, Lmout labdda'ns*", ils te transmettent leur sentiment, ils percent ton âme. Donc, nous, on a juste pris cette musique et on a fait un nouvel arrangement pour que plus de jeunes l'apprécient aujourd'hui. »

Il ressort également des entretiens que nous avons effectués que la plupart des musiciens qui pratiquent aujourd'hui un instrument au sein de leur groupe ont commencé par bricoler et aménager différents objets de leur quotidien pour produire un *guenbri,* un *loutar* ou un *tam tam* artisanal. Ils utiliseront ces instruments bricolés, puis ceux qui sont achetés ou offerts par des proches, pour tenter de reproduire la pratique de la musique traditionnelle en essayant de jouer ce qu'ils écoutent dans une cassette et ce qu'ils observent lorsqu'ils assistent, en tant que spectateurs, à la performance artistique d'un musicien lors d'une cérémonie. Or, cela n'a rien à voir avec le processus de transmission traditionnel qui permet non seulement d'avoir une maîtrise parfaite de l'instrument mais aussi de côtoyer, en tant que disciple, un maître qui a une expérience personnelle de plusieurs années dans le métier. Dans un tel processus, l'ancien arrive à transmettre, en plus des connaissances techniques, un savoir-faire humain, gestuel, expressif et relationnel très riche. Hindi Zahra souligne l'importance de la transmission traditionnelle en donnant quelques exemples :

> « Un maître de la musique indienne ou pakistanaise, et cela tu le retrouves aussi dans le système des gnawa, c'est la plus grande école. Parce que tu passes 15 ans à regarder jouer Nusrat Fateh Ali Khan (grand chanteur soufi pakistanais) à la Tabla qui est la percussion indo-pakistanaise. Donc, pendant 15 ans l'artiste n'a pas le droit de toucher l'instrument et apprend les chants et les nuances de sons et les répète avec sa bouche. Et c'est quand il aura appris tous les sons qu'il passe à la Tabla. Dans la musique gnawa, c'est pareil pour le guenbri. Des fois je connais des maîtres-artistes qui n'osent toujours pas jouer le guenbri en face de leur maître gnawi. Il est obligé de faire sa vie en parallèle. C'est comme un chat qui a son bébé et qui, à un moment, le jette, pour lui dire : "moi je t'ai appris, maintenant tu dégages. Tu mènes ton propre combat". Pour être un maître, il faut maîtriser les choses. Et pour maîtriser les choses, il te faut des années d'apprentissage. »

Malgré l'affaiblissement du modèle traditionnel de transmission, plusieurs artistes de la nouvelle scène ont eu la chance de baigner dans cette musique traditionnelle, ce qui leur a donné une certaine maîtrise des instruments. Un observateur de la scène urbaine marocaine, qui a eu l'occasion de la comparer aux transformations que connaît la musique méditerranéenne et africaine, considère que la vague « Nayda » a, aujourd'hui, un niveau faible sauf pour quelques rares artistes comme ceux qui viennent du Sud et qui ont bercé, dès leur jeune âge, dans la musique traditionnelle[1]. Il donne ainsi l'exemple de la Tunisie où la création artistique a

[1] Cet observateur cite le cas de Mehdi Nassouli qui vient de Taroudant qui intègre très peu de mots amazighes dans ses chansons mais dont les mélodies sont très marquées par les musiques du sud marocain : *dakka roudania*, *tagnawit*, *ahwach*, etc. Nous avons également rencontré à Agadir Mehdi Qamoum (Alias MediCament), un jeune artiste qui est bercé par la musique gnawi traditionnelle du

explosé après 2011 alors qu'au Maroc la nouvelle scène reste toujours dominée par la fusion. Or, si cette dernière a été, d'après lui, logique au moment de l'appropriation culturelle de la musique occidentale, elle a, aujourd'hui, un peu vieilli. Cet observateur estime qu'« on n'a plus besoin de *takhlat* (fusion) parce qu'on a des gens qui sont eux-mêmes un mélange » et qui doivent donc créer de nouvelles expressions musicales pour produire quelque chose qui dépasse la fusion.

L'émergence de la musique amazighe contemporaine : un chemin long et difficile

L'émergence de la musique amazighe contemporaine n'a pas été une chose aisée. Elle a été confrontée à l'hégémonie des cultures dominantes face à une transmission traditionnelle ardue qui n'intéressait plus les jeunes générations urbanisées. Le résultat en est que la majorité des artistes qui font aujourd'hui partie de la nouvelle scène se sont tout d'abord professionnalisés soit en pratiquant la musique arabe orientale, soit en jouant les genres occidentaux. D'ailleurs, l'un des signes révélateurs qui montrent la continuité de la non valorisation des cultures amazighes, c'est l'absence du guenbri, du ribab et d'autres instruments autochtones dans l'enseignement musical en conservatoire.

Lorsque les membres de l'Association Marocaine de Recherche et d'Echange Culturel (AMREC) cherchent, au début des années 1970, à encourager des groupes modernes à jouer la musique amazighe, ils sont confrontés au mépris de la culture amazighe. Ils ont ainsi offert leur local et acheté quelques matériels à un groupe de Salé qui n'avait pas où répéter, puis ont proposé leur collaboration à un groupe du quartier Akkari de Rabat, à condition de sortir un album de musique moderne amazighe à partir du répertoire déjà constitué par l'association. Mais les deux groupes, après avoir accepté l'idée ou commencé à en discuter, se sont rapidement rétractés car ils croyaient que le fait de chanter en amazighe suscitera des moqueries de la part du public et constituera une déchéance musicale pour eux (Akheyat, 2002 : 13-14). Et même, lorsque l'AMREC réussit à former le groupe Yah, qui deviendra Ousman par la suite, elle fait face à d'autres types d'obstacles inattendus comme lorsque le groupe est invité à jouer chez un riche homme d'affaires mais se trouve confronté au commissaire Jalal qui a plus de pouvoir que le propriétaire de maison. Ce commissaire leur demanda d'arrêter de jouer et aurait même pu les jeter dehors s'il n'y avait pas eu l'intervention des spectatrices présentes (Akheyat, 2002 : 13-14).

Après les premières difficultés rencontrées par Ousman, le groupe a pu rapidement percer et a représenté la synthèse entre réveil culturel amazighe à travers la poésie, entre autres, de Ali Sadki Azayku et la musique occidentale

---

Souss avant de commencer à innover en créant, par exemple, un nouvel instrument de jeu pour remplacer son *guenbri* traditionnel.

adaptée aux sonorités amazighes. Le groupe lui-même est une synthèse entre une diversité d'individualités qui vont jouer un rôle important dans la production artistique et la force expressive du groupe. A titre d'exemple, Ammouri Mbarek, le chanteur du groupe, est originaire d'un village de la région de Taroudant mais il a vécu un déchirement avec la perte de ses deux parents et l'entrée à l'orphelinat de la ville de Taroudant où il ne parlera plus *tachelhit*. Son neveu Hicham Massin, nous a expliqué que cet établissement, géré par les sœurs, lui a tout de même permis d'avoir une éducation européenne, de parler couramment le français et d'apprendre la musique à la chorale. La personnalité de Ammouri Mbarek est donc, elle-même, une synthèse de la tradition représentée par le souvenir de l'*ahwach* et de *tachelhit* de son village natal avec la guitare occidentale qu'il a appris à jouer en chantant dans des langues européennes. Tarik Maaroufi qui est un autre membre du groupe raconte dans un livre consacré à Ousman (Maaroufi, 2017) qu'il est lui-même non amazighophone mais qu'il a surtout pris conscience de son identité amazighe en côtoyant Brahim Akhayat et d'autres membres de l'AMREC lors de la création du groupe. Il signale également son obsession pour la musique dès son très jeune âge. Enfin, on peut rajouter que ce qui a marqué la singularité du groupe Ousman, c'est le fait qu'ils ont chanté dans les trois variantes de la langue amazighe : tarifit, tamazight et tachelhit.

L'expérience de ce groupe a été comme un éclair [*Ousman* en amazighe] dans le ciel de la musique marocaine car elle n'a pas duré longtemps. Le groupe s'est ainsi séparé alors qu'il était à l'apogée de sa gloire après deux albums et un concert mémorable à l'Olympia. Certains membres ont, par la suite, suivi leur chemin professionnel loin du domaine musical. Belâid El Akkaf a effectué un doctorat en musicologie en ex-URSS et s'est spécialisé dans les musiques de films. Ammouri Mbarek, quant à lui, a préféré entamer une carrière solo en continuant à jouer de la musique amazighe dans des rythmes contemporains et à former plusieurs jeunes à Agadir jusqu'à sa disparition prématurée en 2015.

Malgré le travail effectué par Ousman dans les années 1970, la langue amazighe et ses expressions culturelles continuaient à souffrir du mépris et de la discrimination dans la société marocaine parfois même chez les *Imazighen* dont certains avaient intégré ce sentiment d'infériorité. Un artiste de la nouvelle scène nous raconte ainsi :

> « Dans les années 1990, je me rappelle qu'au centre ville d'Agadir les gens parlaient *tachelhit* à voix basse parce que les associations panarabes et les ittihadi étaient très influents. Ils étaient dominants ici et je me rappelle qu'on parlait *tachelhit* chez nous mais lorsqu'on arrivait au centre ville ou qu'on descendait à la côte il faut parler doucement. Si on t'entend parler *tachelhit* on va dire "*hada guerbouz maqarich*". Et nous en tant qu'*Imazighen* on y a contribué. Moi, je me rappelle qu'au collège, on parlait tous en darija à l'école même si on était *Ichelhiyn*. Une fois on a eu un jeune écolier venant de la région d'Agadir qui ne parlait pas très bien darija. Il était surtout amazighophone et même lorsqu'il disait quelques mots en darija c'était avec un accent très fort et il confondait le masculin et le féminin. Cet écolier, on a contribué à le faire quitter l'école parce qu'une fois qu'il

parlait, toute la classe hurlait de rire. Il y a aussi les professeurs qui l'ont bien tabassé et insulté : "*nta din mouk al guerbouz, fin kenti ? kanou dayrink f chi kahf âad kherjouk ?*". Mais, le pauvre, il avait *tachelhit* à la maison et *tachelhit* au village alors que nous, nous avions *tachelhit* chez nous mais darija dans le quartier. Donc, ce jeune lorsqu'il rentre à l'école, il étudie l'arabe littéraire. Moi, je me rappelle d'ailleurs qu'il maîtrisait parfaitement cet arabe littéraire mais darija il ne la connaissait pas, parce que ce n'était pas dans son vécu. Parfois, il répondait au professeur en arabe littéraire et ce dernier lui répond : "*âlach a lhmar ana tjawbni b lâarabya lfousha. Hdar mâaya b darija*". Donc ce jeune a quitté l'école à cause de nous, puis il est rentré dans un commerce familial. D'ailleurs, je n'ai vraiment pris conscience de tout cela que lorsque je suis rentré dans le mouvement associatif amazigh. »

La visibilisation de la lutte du mouvement culturel et associatif amazighe tout au long des années 1990 avait, entre autres, pour objectif de cesser ce type de discriminations et de revaloriser la culture amazighe au niveau des institutions et de la société. La création artistique a d'ailleurs été l'un des volets les plus importants depuis les initiatives de l'AMREC, comme celle de la constitution d'Ousman, jusqu'aux nouvelles associations qui ont encouragé les artistes à s'exprimer en amazighe pour valoriser leur culture et leur identité. Omar Akhatar nous a, par exemple, raconté son expérience au sein du groupe Massinissa avec qui il a commencé à jouer de la musique en 1995-1996 et de l'aide que leur ont apporté les associations amazighes. Il nous a d'abord expliqué que leur objectif principal était de faire rentrer la guitare acoustique tout en intégrant la poésie amazighe grâce à leur collaboration avec des écrivains et militants du mouvement comme Oussouss et Akounad. En fait, le style à la guitare acoustique était perçu comme le plus facile d'accès parce qu'ils obtenaient facilement des guitares et apprenaient rapidement à jouer avec. Omar Akhatar explique ainsi qu' « à l'époque notre expérience était très limitée en musique et on ne pouvait pas, par exemple, décider de choisir entre tel et tel style musical, on faisait un peu notre mélange à partir des musiques qu'on connaissait ». Il précise également que la section Dcheira de l'association Tamaynut les a beaucoup aidés en leur offrant son local pour répéter. Ils profitaient également des activités nationales de cette association à Casablanca, Rabat ou ailleurs pour se produire et étaient parfois invités par d'autres associations comme Azetta, AMREC, Tamesna ou Izerfan surtout à l'occasion des fêtes de fin d'année amazighe *Id ousguas*[1]. En plus de Massinissa, le chanteur Yuba et le One man show Aslal vont constituer le trio de jeunes qui animera une multitude d'activités du mouvement amazighe. Ce trio était principalement constitué d'artistes bénévoles qui sont aussi militants à l'université ou en dehors de celle-ci. Cela continuera ainsi jusqu'à ce que la nouvelle scène émerge vers 2003-

[1] Abdellah Bouzendag nous raconte que, dans la deuxième moitié de la décennie 2000, son groupe Tafsout, qui pratique un style proche de Massinissa, commence à être invité à animer des cérémonies de mariage dans un village à *Ighrem n'Idaw Kensous* qui comprend une grande concentration de militants amazighes.

2004 qui donnera le foisonnement de groupes de musique contemporaine chantant en amazighe à Agadir.

Lorsque l'on interroge les artistes sur l'émergence de la nouvelle scène à Agadir, un groupe revient dans les réponses de la plupart de nos interlocuteurs, il s'agit d'Amarg Fusion. Comme pour Ousman, ce groupe a eu une expérience courte mais très riche. En effet, dans un laps de temps assez court, Amarg Fusion a, comme son prédécesseur, sorti deux albums et enchaîné les concerts un peu partout au Maroc. Les membres du groupe ont repris, avec un nouvel arrangement, certaines vieilles chansons du patrimoine *rwayes* pour qu'il soit apprécié par la jeune génération urbaine. Mais ils ont surtout été le premier groupe de la nouvelle scène à introduire l'instrument proprement amazighe du ribab pour le valoriser.

Pour comprendre l'émergence d'Amarg Fusion, il faut d'abord la situer à Agadir contrairement à Ousman qui a vu le jour à Rabat grâce au travail de l'AMREC. La ville d'Agadir a connu, suite à sa reconstruction après le tremblement de terre, un développement du secteur du tourisme, ce qui va lui donner une grande ouverture sur les différentes cultures et courants musicaux. La ville et sa région ont ainsi vu le déferlement de la vague hippie à Taghazout dans les années 1970. Le secteur hôtelier va également favoriser l'orientation des artistes locaux vers les styles prisés par les touristes européens qui visitent la région. Les jeunes musiciens s'exercent alors sur les rythmes rock, flamenco, disco ce qui donnera, par exemple, la célèbre chanson de Vigon « *Achkadd a nerkez ghass ad* ». Jamal Oussfi, l'un des membres fondateurs d'Amarg Fusion, a lui-même joué dans plusieurs hôtels à Agadir et avec des groupes venants de différentes villes du Maroc comme les Golden Hands ou des artistes de l'étranger avec qui il a beaucoup appris. Les autres membres fondateurs d'Amarg Fusion ont apporté une expérience musicale dans le domaine de *tirruyssa* comme Ali Faik mais aussi dans la musique orientale à l'image de Bouhcine Foulane qui avait appris le violon en conservatoire avant de le pratiquer dans une ville d'Agadir où la chanson orientale prenait davantage de place dans les années 1990[1].

[11] Malgré la séparation du groupe Amarg Fusion, beaucoup de ses anciens membres ont continué leur carrière musicale. Khalid El Berkaoui, l'un des premiers membres qui les a quittés a fondé le groupe Inouraz qui représente une expérimentation musicale atypique. Bouhcine Foulane a, quant à lui, créé le groupe Ribab Fusion en compagnie d'anciens musiciens d'Amarg Fusion comme Ahmed Ouarsass. Ali Faik et Jamal Oussfi ont, pour leur part, continué une carrière solo avec leurs groupes personnels.

Concert du groupe Ribab Fusion au festival Timitar[1].

L'émergence du rap amazighe à Agadir est différente de celle de la fusion. Lorsque les jeunes rappeurs ont grandi à Ait Melloul, Inzegan et Agadir dans les années 1990, la vague du *break dance* et du *Hip Hop* était à son apogée. Le Hip Hop était alors une façon particulière de s'habiller, d'occuper les coins de rue et de danser. Les jeunes se retrouvent ainsi pour faire des compétitions de danse, qu'on appelle *battle*, dans l'espace *al hawa' talk* ou dans les booms du samedi. Durant la même décennie, les jeunes soussis vont découvrir les groupes emblématiques de rap français comme IAM et NTM grâce aux cassettes que leur ramèneront chaque été les migrants marocains rentrés de France. A ce moment où le rap américain n'est pas encore fortement dominant comme aujourd'hui, ils arrivent à comprendre ces groupes qui utilisent un français compréhensible et qui, de surcroit, discutent de thématiques qui résonnaient avec le vécu de la jeunesse populaire soussi et des problématiques qu'elle rencontrait dans la rue tel que la vente de drogue, les crimes, les gens qui réussissent et ceux qui s'enfoncent. Après, il y a eu la vague de l'internet avec l'ouverture des premiers cybercafés. Cela a donné aux jeunes amateurs de rap une ouverture sur le monde et de découvrir de nouvelles écoles de rap et des instrumentaux différents. Jamal Rass Derb nous a ainsi raconté qu'il cotisait avec ses amis pour « se rendre au cyber, voir les groupes américains tels que 50 cents, 2Pac, et d'autres ». Ils ont donc, pour la première fois, osé passer d'une expression corporelle sous forme de *break dance* à une expression orale sous

[1] Photo prise le 6 juillet 2017 à la place Al Amal à Agadir.

forme de rap en 2002. Ensuite, un organisateur d'événements et de soirées[1] les invite à un concert à l'hôtel Salam qui leur a permis de monter sur scène.

Un ensemble d'institutions non étatiques ont, par la suite, joué un rôle important dans la promotion du rap soussi, il s'agit principalement de l'institut français d'Agadir et du festival Timitar. Le premier a organisé, dès l'été 2002, une formation pour les jeunes rappeurs d'Agadir en ramenant des professionnels de l'étranger pour leur apprendre à composer, à écrire et à utiliser des logiciels d'enregistrement. Mais Jamal Rass Derb reconnaît lui-même que cette première formation n'a pas produit grand-chose car les groupes n'avaient pas les moyens matériels pour continuer (absence de micro, etc). Mais le vrai lancement de la scène Hip Hop à Agadir c'est en 2005, lorsque l'Institut français met en place un partenariat avec le festival Timitar pour former et donner l'occasion aux jeunes de se produire sur scène. Cette formation a vu la participation non seulement des rappeurs d'Agadir comme Rass Derb, Style Souss, Mafia Chleuh, Ayn Mamlaka mais aussi des groupes d'autres villes marocaines comme Fnaire, Bigg et des artistes de France. Les jeunes ont, pendant tout un mois, eu l'occasion de travailler en studio la composition, les instruments et le *flow*[2] accompagnés par des artistes expérimentés. C'était donc des formations pratiques et intensives qui ont débouché sur la présentation de leur production sur une scène du festival Timitar puis à l'Institut français d'Agadir.

En 2008, Style Souss s'occupe d'un projet de résidence d'artistes issu d'un nouveau partenariat entre l'institut français d'Agadir et du festival Timitar. Cette initiative va permettre aux rappeurs gadiris de sortir, la même année, un album CD intitulé « rap du bled », enregistré dans les locaux de Radio Plus Agadir, et soutenu par l'homme d'affaires Bijdiguen. Le premier track de l'album est une chanson de Rass Derb intitulée « Imazighen » qui passe dans les radios et à la télévision. En 2009, Aziz, le leader du groupe Style Souss, lance sa société Souss Records dotée d'un studio d'enregistrement sur place à Agadir. Cela donne la possibilité aux jeunes rappeurs d'avoir un micro et surtout un espace de rencontre permanent qui leur permet de rencontrer des musiciens de fusion comme Bouhcine Foulane, Ali Faik, Lahcen Anir, Hicham Massin et le groupe Mouja Vibration, avec qui ils vont collaborer dans des productions musicales, notamment l'album compilation « Son D'Aga ». Une année plus tard, Rass Derb lancent leur propre studio à Ait Melloul et enchaînent les festivals jusqu'à la sortie, en 2013, de leur album « Assafar ». L'année 2014 représente celle de l'arrêt de la montée en puissance du rap amazighe. Jamal Rass Derb souligne qu'à partir de cette année-là ils ne sont plus invités dans les festivals sans en comprendre les raisons. Il ne sait d'ailleurs pas « si ce sont les suites des soulèvements dans la région et de la peur qu'ont les responsables que le rap amazighe intègre des thématiques politiques régionalistes. En tout cas,

[1] Il s'agit de Aziz (Alias *Fat man)* qui va lui-même lancer, par la suite, le groupe de rap Style Souss.
[2] Il s'agit du rythme et du débit des chanteurs de rap qui doit être en harmonie avec la musique.

l'amazighe a été énormément marginalisé depuis quelques années, pas seulement en musique mais aussi dans le théâtre et dans d'autres domaines ».

Si cette déchéance a démoralisé les artistes qui ont eu une ascension rapide, d'autres estiment qu'il s'agissait plus d'une bulle liée au développement de la nouvelle scène au Maroc sur laquelle tous les artistes n'ont pas pu capitaliser. Un observateur de la scène musicale marocaine remarque ainsi un phénomène de starification des artistes qui se concentrent sur le look, sur le *community management* et oublient leur cœur de métier qui est la musique. Il explique même que lorsque certains « jeunes rappeurs sont invités dans des festivals, ils cherchent d'abord à s'informer sur la qualité de l'hôtel, entre autres s'il y a une piscine ; alors qu'un artiste subsaharien ou européen demande d'abord quelle est la qualité du son. »

En quête d'un modèle économique viable pour la musique amazighe urbaine

Les transformations sociales et l'introduction de nouvelles technologies ont complètement bouleversé le chant musical amazigh urbain y compris celui qui est présent depuis des années comme *tirruyssa*. Les *rwayes* avaient, par exemple, un modèle économique articulé autour d'une présence scénique principalement lors des cérémonies familiales ainsi que la vente d'albums saisonniers produits durant toute l'année[1]. Les orchestres puis les DJ, qui reprennent un répertoire très large, ont principalement remplacé les *rwayes* lors des fêtes de mariage. De son côté, la diffusion des chansons sur internet a ruiné plusieurs maisons de production[2] et a réduit les gains potentiels des *rwayes*. Ces derniers sont ainsi obligés de préparer des dossiers pour se produire dans des festivals qui pullulent un peu partout au Maroc à partir de la fin des années 1990.

Les jeunes artistes qui adoptent le style de Fusion autoproduisent leur album grâce à des sponsors ou à leurs activités professionnelles artistiques. L'album sert donc davantage comme une carte visite que comme une source de gain potentiel. Il ne s'agit pas pour les artistes d'aller vendre les CD de l'album mais plutôt de les intégrer au dossier pour être pris dans des festivals, des compétitions ou des résidences artistiques. Ce sont donc les cachets des festivals, les prix et les rémunérations des résidences qui représentent la source principale de revenus de ces artistes parallèlement à leur activité professionnelle dans les hôtels ou les bars

---

[1] Le *rayss* signe un contrat avec le producteur pour l'enregistrement de l'album et sa diffusion sur le marché. Chaque *rayss* compose et chante ses chansons mais il a, dans la majeure partie des cas, quelqu'un qui lui écrit les paroles. Il enregistre ensuite l'album qui est appelé dans le jargon du métier « tannmrt ». Un *rayss* peut sortir 3, voire 4 albums par an qui sont rythmés par les saisons des travailleurs soussis. On a donc souvent : *tannmrt n'lâid mezziyn, tannmrt n'lâid mkkourn, tannmrt n'ssif, tannmrt n'lâid lmawlid*. C'est d'ailleurs pour cette raison que certains *rwayes* connus ont plus de 200 albums dans leur répertoire.

[2] Salah Itri nous a ainsi expliqué que 80% des maisons de production, qui étaient principalement basées au souk lakriâa à Casablanca, ont fait faillite. De même, sur la quarantaine de studios d'enregistrement qui existaient dans la ville de Casablanca, seulement 4 sont encore ouverts pour l'enregistrement des *rwayes*.

d'Agadir pour ceux qui ne parviennent pas à vivre uniquement de l'activité de leur groupe. En plus de l'expérience de la pratique musicale et du jeu scénique, les groupes de fusion travaillent à la professionnalisation de leur métier en intégrant au groupe, non seulement ceux qui jouent aux instruments, mais aussi un manager qui s'occupe de la contractualisation, un ingénieur de son, un régisseur et un *backliner* qui s'occupe des branchements des instruments sur scène ainsi que l'équipe communication qui s'occupe du site du groupe, de sa page Facebook, Youtube et qui peut comprendre un caméraman, un responsable communication et un développeur informatique. L'objectif ici est que le musicien puisse se concentrer sur sa musique pour qu'il livre le meilleur de lui-même à la fois sur scène et dans sa préparation lors des répétitions mais aussi pour qu'il y ait création d'une icône ou d'une star musicale amazighe à travers le travail de communication.

Il y a aussi le cas d'artistes qui pratiquent de la musique moderne et qui déclinent un modèle d'auto-commercialisation où l'artiste solo se considère lui-même comme un produit qu'il faut packager et vendre. En tant qu'entreprise commerciale l'artiste cherche donc à la fois à se professionnaliser comme dans le modèle précédent mais il a aussi une organisation flexible et en réseau afin de former l'équipe adéquate qui lui permettra de profiter de chaque opportunité commerciale. Un artiste comme Lahcen Anir nous a ainsi expliqué qu'il a depuis ses débuts composé des chansons qui s'inspirent de l'actualité avec des membres qu'il choisit lui-même selon le style et la forme qu'il veut donner à la chanson. En 2009, au moment où les festivités d'*Id Yennayer* commencent à s'imposer, il enregistre une chanson sur cette thématique intitulée « Dyid n'tgoulla » en adoptant des paroles simples et compréhensibles. Deux années plus tard, il sort son album « Imik n'slam » qui comprend des collaborations avec au moins sept personnes au niveau des instruments et quatre poètes. Mais l'artiste comprend vite que la production d'albums n'est pas très rentable à cause du piratage et adopte la politique des singles portant sur l'actualité qu'il diffuse lui-même sur internet pour faire le buzz. Il profite ainsi des soulèvements dans la région pour produire la chanson « Lamgharba » en *tachelhit* avec un peu de hassania où il chante la thématique de l'unité des marocains et de la marocanité du Sahara. Lahcen Anir précise que « grâce, à son contexte particulier, cette chanson a pu atteindre un plus large public au niveau national et international car elle a reçu une couverture médiatique importante au niveau de presque toutes les radios marocaines et dans les chaînes de télé amazighe, RTM et 2M sans oublier qu'environ 220 sites internet en ont parlé ». En 2016, il sort également une chanson en *tachelhit* et darija qui s'appelle « Zéro Mika » où il parodie la campagne de sensibilisation qui porte le même nom.

Pour ce qui est du rap en *tachelhit*, il y a aujourd'hui un problème au niveau du très faible nombre de musiciens sur le marché et de la commercialisation de leur production. Pour certains observateurs de la scène rap du Souss, celui-ci doit se professionnaliser et chercher un positionnement différent de la première génération. En effet, si cette dernière a d'abord été centrée sur un style revendicatif

et *underground* plus connu comme « rap old school », des expérimentations actuelles essaient de développer le style T-rap avec plus de mélodie en utilisant des mots simples pour que l'oreille se souvienne du refrain. Pour la stratégie commerciale, il s'agit de passer d'une mentalité de musique amateur à une logique d'investissement où l'artiste finance sa production et sa distribution pour qu'il puisse avoir un retour sur investissement dans deux ou trois ans. Mehdi Bouheddi qui est producteur de Hip Hop et organisateur d'événements dans la région du Souss nous explique que l'objectif aujourd'hui est « de sortir avec un groupe qui aurait un impact sur les journalistes et les médias en ayant une stratégie pour se distinguer et trouver une personnalité propre. Pour cela, en plus du produit musical, il faut toujours trouver une attraction pour que la presse s'intéresse à cet artiste ». D'après ce professionnel, il est possible d'arriver à ce résultat si le rappeur travaille sur la création de la demande autour de son produit musical. Il s'agit donc de préparer l'album CD, de ne pas mettre cette musique sur internet tout en y mettant un seul bon clip. Parallèlement, il faut voir s'il y a suffisamment de personnes prêtes à venir payer 20 dhs pour voir l'artiste en concert dans une petite salle tout en cherchant à vendre les CD de l'album et des produits connexes comme les tee-shirts. Ce travail est bien évidemment accompagné d'une stratégie de communication surtout sur internet. Dès que l'artiste perce, les organisateurs de festivals doivent avoir accès à la musique et au dossier du rappeur. Mehdi Bouheddi nous précise qu'il veut généraliser ce modèle à des rappeurs en *tachelhit* alors qu'il a, pour le moment, seulement servi à la réussite de la jeune artiste de Hip Hop *Eva from Morocco* qui est originaire de Taroudant et qui chante en anglais. Celle-ci dispose d'un seul clip en libre accès au public sur internet « mais les professionnels des salons de la musique ont accès à toute sa musique et ils peuvent la *booker*[1] ».

Il arrive aussi que les musiciens et amateurs préfèrent rester en cercle fermé plutôt que de chercher à développer un modèle rentable, c'est le cas des musiciens de Metal à Agadir[2]. Il s'agit d'artistes qui sont passionnés par le Metal, qui adoptent parfois un look particulier et préfèrent rester dans la scène underground. Cela signifie qu'ils veulent être connus uniquement chez une communauté d'initiés[3]. Marouane qui joue dans deux groupes de Metal nous explique que leur objectif principal est de développer la communauté des musiciens et des amateurs de Metal dans le Souss. Car le problème principal qui se pose à Agadir, c'est qu'il n'y a pas suffisamment de musiciens qui maîtrisent la basse, la batterie ou la guitare tout en étant capables de jouer du Metal. Sans oublier que certains abandonnent

[1] La contacter pour réserver sa participation à un concert ou un festival.

[2] Il faut ici signaler que les groupes de Metal à Agadir utilisent principalement l'anglais pour chanter avec quelques mots en darija et en *tachelhit*. Les rythmes intègrent parfois les mélodies amazighes.

[3] La majeure partie des groupes de Metal ne cherchent pas à jouer dans des festivals où le public est « non spécialisé ». Ils préfèrent jouer pour ceux qui connaissent le style. Ils préfèrent donc des soirées spéciales où il y a un bon feedback avec le public même si celui-ci n'est pas nombreux.

rapidement le Metal et préfèrent tenter la célébrité avec un groupe de fusion[1]. Le travail de construction de communauté consiste donc à réunir les jeunes qui écoutent cette musique à *Sahat al Amal* pour essayer de créer un entre soi. Cela permet également le partage d'expérience comme lorsque celui qui sait jouer à un instrument apprend aux autres. Il y a aussi un échange d'informations qui se fait via le groupe WhatsApp ou la page Facebook des fans de Metal d'Agadir. Enfin, les leaders de la communauté essaient de repérer dans les forums internet marocains de Metal s'il y a de nouveaux amateurs de ce genre musical dans la région d'Agadir pour les aider à rejoindre le groupe local afin de ne pas rester seuls.

Epilogue : La difficile intégration de la musique urbaine amazighe aux pratiques sociales

Certaines personnes que nous avons interviewées se rappellent du temps où les *rwayess* avaient une place centrale dans les cafés et places des villes d'Agadir et Casablanca. Ils occupaient un espace urbain, étaient intégrés à la vie sociale et faisaient de leur musique un métier pour vivre. Alors même que les chanteurs de chaâbi ont bien réussi à investir les cabarets de Casablanca et d'autres villes pour en faire les lieux de leur professionnalisation, rares sont les jeunes artistes de la nouvelle scène amazighe qui ont pu investir des lieux de socialisation pour en faire un univers professionnel régulier en dehors des festivals saisonniers. Les rares groupes de la vague Nayda qui ont réussi comme Hoba Hoba Spirit se sont produits dans des soirées étudiantes et dans plusieurs petites salles un peu partout au Maroc pour se faire connaître auprès du public. Cela permet à l'artiste non seulement de « se faire un nom » auprès du public mais aussi d'accumuler les heures de scènes qui représentent l'expérience professionnelle et le CV du musicien. Car le travail d'enregistrement sonore de l'album dans le studio ne représente qu'une infime petite histoire de l'expression musicale de l'humanité. L'industrie de la musique qui a essayé de figer la création artistique dans des objets matériels tels que le CD en l'accompagnant des règles juridiques de droit de propriété se voit aujourd'hui confrontée au piratage et au développement d'internet. Le retour à l'immatérialité de la musique et au contact direct entre musiciens et spectateurs lors du jeu scénique est un élément important qui devrait encourager les artistes amazighes urbains à occuper les espaces de la ville ou à en créer de nouveau pour se produire et faire connaître leur expression artistique sous le regard du public.

Si nous prenons le cas de Hindi Zahra qui a réussi à imposer son nom à l'échelle internationale, son parcours est caractérisé par une intensité et une endurance dans le travail plus que par les stratégies de communication et de marketing. Lorsque

[1] Ce phénomène n'est pas propre à Agadir, il est observable dans d'autres grandes villes puisque beaucoup de batteurs et bassistes de groupes de fusion qui réussissent aujourd'hui ont d'abord commencé avec des groupes de Hard Rock ou de Metal.

cette passionnée de la musique décide de « rentrer dans le métier » en France, elle commence par prendre des cours de chant en musique lyrique qui est un milieu très dur et compétitif puis sa professeure l'oriente vers le Jazz où elle se sent plus à l'aise. Parallèlement à ses cours de Jazz, elle traverse et pratique les différents mouvements musicaux qui ont marqué les années 1980 et 1990 sans se spécialiser dans aucun d'entre eux. Durant cette période, elle « passe un temps fou » dans les studios où elle assiste et participe à des Jam sessions[1]. C'est l'occasion pour elle de rencontrer des compositeurs et des musiciens comme le pianiste malien Cheick Tidiane Seck qui lui apprend quelques règles d'improvisation. A l'âge de 24 ans, elle rejoint le collectif d'artistes « Black and White skin » qui promeut la diversité. Elle commence à se produire avec eux dans des concerts et des *happenings*[2]. Le collectif produit une compilation où le disque de Hindi Zahra est choisi par les radios pour être diffusé. Parallèlement au collectif, elle écrit ses propres chansons et compositions. Mais l'élément fondamental qui va lui donner une grande expérience scénique, c'est qu'elle va enchaîner les petits concerts dans les bars kabyles. Elle joue également dans le club de Jazz « New Morning » qui est situé dans le quartier multiethnique de Paris « château d'eau ». Et même, si elle est remarquée par des responsables de la société Auguri qui lui organisent un concert en Angleterre, elle les quitte lorsqu'ils lui demandent de produire un album pour continuer les tournées car son objectif est de « maîtriser la scène pour pouvoir défendre le disque lorsqu'il sort » et aussi de s'autoproduire pour ne pas devenir employée et dépendre d'une société de production. Elle finit par trouver une personne qui accepte de lui organiser une tournée en France et à l'étranger sans passer par l'enregistrement d'album. Enfin, grâce à la musique qu'elle vend à des sociétés anglaises pour accompagner leur publicité, elle arrive, dès 2006, à vivre uniquement de sa musique et à préparer le premier album qu'elle autoproduira en 2010, c'est-à-dire quatre ans après la réussite de sa chanson « Beautiful Tango ».

Le lancement de jeunes artistes de la nouvelle scène amazighe nécessite donc de trouver des endroits pour se produire en face d'un public et apprendre auprès d'artistes plus expérimentés ou issus de styles différents. Il existe à Agadir, au quartier Lbatoire, un espace inédit de création artistique qui s'appelle *Jazzawiya* qui est organisée sous forme d'association[3]. Le local a d'abord été, pendant des décennies, la zaouïa *n'ignawin* d'Agadir avant d'être transformé par, le propriétaire, Raouf[4] en un espace qui peut accueillir les musiciens tout en restant sa maison personnelle. Les répétitions sont organisées dans la cave selon un planning défini

[1] Les jam sessions sont des séances d'improvisations auxquelles participent plusieurs musiciens. Elles sont très importantes pour l'apprentissage et la transmission du savoir-faire musical.

[2] Le *happening* est une performance artistique où les spectateurs sont incités à participer.

[3] L'association qu'il a créée dans les années 1990 a également organisé, à partir de 1995, trois éditions du festival Gnawa avant le lancement du festival international Essaouira.

[4] Raouf est lui-même un musicien issu d'une famille de *Mâallam gnawi* venus d'Essaouira. Il a effectué plusieurs concerts au Maroc et des résidences artistiques notamment à Haïti avec la découverte de la musique Voodoo, au festival des musiques sacrées à Lagor, une expérimentation avec la musique bretonne à Saint-Nazaire.

chaque semaine et affiché sur la porte d'entrée du sous-sol. La même cave accueille les concerts lorsque ceux-ci sont programmés. Les groupes apportent une contribution mais doivent aussi garder les lieux propres après leur passage. Les murs de *Jazzawiya* sont ornés de tableaux et de différents instruments ce qui en fait un musée de musique vivante où sont parfois filmés des documentaires. Enfin, l'espace sert pour la production artisanale de certains instruments, habits, *chachia*, sacs, colliers et bracelets qui servent à équiper les musiciens de fusion ou de tagnawit[1]. La création de ce type d'espace à Agadir et dans d'autres villes ainsi qu'une plus grande ouverture des centres culturels et des maisons de jeunes peut servir à développer la musique urbaine amazighe[2].

La cave de l'espace Jazzawya au quartier Lbatoire à Agadir[3].

Les artistes qui commencent à percer ont, quant à eux, une multitude de festivals où ils peuvent se produire à condition de dépasser les obstacles liés aux processus de sélection qui ne sont pas toujours transparents[4]. Enfin, le lancement de la plateforme électronique *iAzawan* peut offrir à ces artistes une opportunité pour diffuser leur musique via internet tout en étant rémunérés. Notons enfin que le

[1] Notons ici que, lors de ces déplacements en résidence artistique à l'étranger, Raouf organise des ateliers pour les jeunes écoliers afin de leur parler de la musique gnawa et de la confection de l'artisanat. Une initiative semblable au Maroc serait instructive pour les écoliers marocains et leur permettrait de connaître davantage la richesse de leur patrimoine musical et artistique.

[2] Soulignons ici que Mehdi Bouheddi le propriétaire de la société *Agadir Live* nous a présenté les locaux, en cours de construction, qu'il souhaite consacrer à la mise en place de deux studios, une résidence d'artistes ainsi qu'un ciné-café.

[3] Photo prise le 6 juillet 2017.

[4] Plusieurs artistes nous ont signalé l'importance de l'intermédiation pour être sélectionné dans certains festivals. Les *smasriya* ou intermédiaires demandent parfois à être payé pour garantir une place au groupe dans la programmation de tel ou tel festival.

salon professionnel *Visa For Music,* organisé chaque année à Rabat, offre aux musiciens, y compris amazighes, une opportunité pour rencontrer des programmateurs et des diffuseurs à la fois marocains et étrangers pour développer leur activité artistique.

Références bibliographiques

Aboulkacem, E. (à paraître), « Les origines de la pratique de *rrways*, chanteurs professionnels ambulants du Sud marocain », in : *Chants, danses et musiques en milieu amazighe*, Rabat, IRCAM.

Adorno, T. (1976), *Mahler. Une physionomie musicale*, Paris, Editions de Minuit.

Akheyat, B. (2002), « Ousman wa tahadyat al-Marhala (Ousman et les enjeux de l'époque) », In AMREC, *al-Moussika al-Amazighya wa 'iradat al-Tajdid : Majmouât Ousman (La musique amazighe et la volonté de renouveau : le groupe Ousman)*, Rabat, Editions de l'AMREC, p. 9-29.

Almasude, A. (2001), « Protest music and poetry in the Rif: a study of identity as it is reflected in the poetry and music of the Imazighen in the modern era », *Race, Gender and Class*, Vol. 8, N° 3, p. 114-134.

AMREC. (2002), *al-Moussika al-Amazighya wa 'iradat al-Tajdid : Majmouât Ousman (La musique amazighe et la volonté de renouveau : le groupe Ousman)*, Rabat, Editions de l'AMREC.

Assid, A. (2011), *Imarirn* (Les poètes), Rabat, IRCAM ;

Baily, J. (2006), « 'Music Is In Our Blood': Gujarati Muslim Musicians in the UK », *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol. 32, N° 2, p. 257-270.

Baily, J. & Collyer, M. (2006), « Introduction: Music and Migration », *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol. 32, N° 2, p. 167-182.

Becker, H. (1985), *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié.

Boukous, A. (1999), *Dominance et différence. Essais sur les enjeux symboliques au Maroc*, Casablanca, Le Fennec.

Caubet, D. (2005), « Génération darija ! », Estudios de dialectologia norteafricana y andalusi, N° 9, p. 233-243.

Caubet, D. & Miller, C. (2016), « Quels enjeux sociopolitiques autour de la darija au Maroc », in *Langues et mutations sociopolitiques au Maghreb*, Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre.

Elias, N. (1991), *Mozart. Sociologie d'un génie*, Paris, Seuil.

Epstein, D. (1977), *Sinful Tunes and Spirituals. Black Folk Music to the Civil War*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.

Fabiani, J-L, (2010), « Live at the village Vanguard. Le paradoxe de l'écoute enregistrée du jazz », *L'Année sociologique* 2010/2 (Vol. 60), p. 387-402.

Fariji, A. (2017), *La tradition musicale au prisme critique de la contemporanéité. Exemple de la modernité musicale arabo-berbère à travers les cas des trois compositeurs : Ahmed Essyad, Zad Moultaka et Saed Haddad*, Saint-Denis, Thèse de doctorat en musicologie de l'Université Paris 8.

François, P. (2005), *Le monde de la musique ancienne : sociologie économique d'une innovation esthétique*, Paris, Economica. Introduction disponible ici : https://hal-sciencespo.archives-ouvertes.fr/hal-01053323/document (document consulté le 20/01/2017)

Granci, J. (2015), « Amun Style ou le foisonnement de la musique amazighe engagée dans le Sud-est », in *Le Maroc au présent : d'une époque à l'autre, une société en mutation*, Rabat/Casablanca, CJB/Fondation Al Saoud.

Herskovits, M. (1941), *The Myth of the Negro Past*, Boston, Beacon Press.

Kikech, S. (2009), *Tazenzart fi al-Oughnya al-Amazighya (Tazenzart dans la musique amazighe)*, Ait-Melloul, Markaz al-Tibaâa.

Kunst, J. (1950), *Ethno-Musicology*, The Hague, Martin Nijhoff.

Lortat-Jacob, B. (1980), *Musique et fêtes au Haut-Atlas*, Paris, EHESS/Mouton et Société française de musicologie.

Maaroufi, T. (2011), *al-Majmouâa al-Amazighya Ousman (Le groupe amazighe Ousman)*, Rabat, IRCAM.

Nerci, N. (2009), « Le mythe d'Ounamir », *Asinag*, N° 3, p. 169-194.

Ravet, M. (2010), « Sociologies de la musique », *L'Année sociologique,* Vol. 60, N° 2, p. 271-303.

Reyes Schramm, A. (1979) « 'Ethnic Music', the Urban Area and Ethnomusicology », *Sociolingus*, Vol. 29, N° 1, p. 1-21.

Rovsing Olsen, M. (1997), *Chants et danses de l'Atlas (Maroc),* Paris, Cité de la Musique/Actes Sud.

Roy, W. G. & Dowd, T. J. (2010), « What Is Sociological about Music? », *Annual Review of Sociology*, Vol. 36, p. 183-203.

Schuyler, P. D. (1979), *Repertory of Ideas: the music of the Rwais : Berber Professional Musicians from Southwestern Morocco*, Thèse de doctorat, Seattle, Université de Washington.

Turino, T. (1999), *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*, Chicago, University of Chicago Press.

Weber, M. (1998), *Sociologie de la musique*, Paris, Métailié.

Les transformations de la musique amazighe d'expression rifaine

Oubenal Mohamed

> « Je prenais un café à Al Hoceima et il y a un européen qui vient s'asseoir à côté de moi. Il me dit : "azul" et moi je lui dit que je n'ai pas compris. […] Et là il me surprend parce qu'il me parle en amazighe et pas en français. Je lui ai demandé : "commencent ça se fait que tu sois français et que tu parles en amazighe ?" Il me répond qu'il l'a étudié. Et ça m'a surpris de savoir que ma langue maternelle est enseignée. Là il me sort un papier avec l'alphabet tifinagh, que je garde encore aujourd'hui, et me montre comment écrire mon nom en tifinagh. Et moi après, au bout de trois à quatre jours j'ai vite appris à écrire l'amazighe en tifinagh. J'avais alors 16 ans et j'ai commencé à sortir écrire sur les murs en tifinagh. Et heureusement qu'on avait à l'époque un Caïd qui était lui aussi un amazigh de Ouarzazat qui ne m'a pas puni lorsque les gendarmes m'ont ramené devant lui. » Extrait d'un entretien réalisé avec Najib Amazigh[1].

Introduction

Les travaux qui ont porté sur la musique rifaine se sont focalisés sur les thématiques abordés dans les paroles et les poésies chantés par les musiciens (Almasude, 2001 ; Dahraoui, 2014). Dans cet article, nous nous concentrons plutôt sur les transformations sociales qui ont conduit à l'émergence de différentes expressions musicales amazighes en *tarifit*. La forme de musique traditionnelle communautaire qui était dominante, avant le protectorat, dans le territoire du Rif est celle du chant festif qui était pratiqué lors des mariages appelé *Arrays* ou lors de la réalisation d'une *Tawiza*. Cette période était également marquée par l'existence de musiciens professionnels appelés *Imdyazen* qui avaient un statut particulier dans la société rifaine d'avant l'indépendance puisqu'ils étaient en marge de la communauté tout en étant respectés et bien rétribués. La migration des rifains pour travailler en Algérie, à l'époque où elle était sous occupation française, a permis d'introduire les premières mélodies orientales qui se sont développées avec l'arrivée de la radio et du tourne-disque. Cela a contribué à l'émergence d'une musique en *tarifit* alliant mélodies orientale et locale. Les années 1970 sont, quant à elles, marquées par le déferlement de la vague Ghiwane et de l'hégémonie des idées politiques contestataires dans le Rif. Cela permet à des groupes engagées de voir le jour. Ces groupes chantent en *tarifit* mais avec des mélodies et des

[1] Entretien réalisé à Liège (Belgique) le 18/11/2017.

instruments comme ceux de Nass El Ghiwane. C'est surtout à Nador que cette musique engagée va se cristalliser grâce au rôle joué par l'association *al-Intilaka al-Thakafia*. Cette association compte, parmi ses objectifs, la valorisation de la culture amazighe via la poésie et la musique. Elle joue un rôle dans l'encadrement de plusieurs artistes qui vont marquer la scène musicale rifaine (El Walid Mimoun, Mimoun Rahmouni, etc.) et organise un grand festival populaire à Nador qui permet de débattre de l'identité amazighe tout en offrant aux artistes du Rif un espace pour se produire et rencontrer des musiciens amazighs d'autres régions. Cette première génération de musique contestataire va toutefois subir de plein fouet la répression de 1984 et la vague de migration clandestine ou de regroupement familial. La jeunesse rifaine va donc s'expatrier en Belgique et en Hollande où se développera un tissu associatif amazigh qui va bénéficier de financements importants. Cela permet à ces artistes de continuer à jouer dans des festivals liés à la culture amazighe.

Dans les années 2000, c'est au tour d'Al Hoceima de voir l'apparition d'une deuxième génération de musique contestataire qui s'inscrit dans l'identité amazighe et rifaine. Cette deuxième vague de musiciens qui chantent en *tarifit* mobilise principalement des instruments et des mélodies occidentales. La musique fusion, qui est pratiquée par ces jeunes, bénéficie du foisonnement du tissu associatif au lendemain du tremblement de terre qui frappe la région, des compétitions de jeunes talents organisés par plusieurs festivals et des différentes aides apportées par l'IRCAM ainsi que par d'autres institutions. Néanmoins, ces groupes sont confrontés à plusieurs difficultés : l'affaiblissement du secteur touristique dans la région d'Al Hoceima qui était très important pour le développement de plusieurs artistes dans les années 1960 et 1970 ; la répression que subissent les militants du Hirak y compris les artistes dont certains sont arrêtés ; l'affaiblissement de la musique traditionnelle et le peu de contact entre les jeunes et ceux qui la pratiquent.

Lorsque nous avons abordé l'étude de la musique urbaine à Agadir, nous avions une connaissance relative de la musique traditionnelle dans le Souss ce qui n'est pas le cas pour les expressions musicales traditionnelles du Rif. Il fallait donc approfondir ce point à travers les ouvrages disponibles ainsi que les interviews que nous avons réalisé. Dans le Rif, la musique traditionnelle était généralement pratiquée à la fois lors des cérémonies comme celle du mariage ou encore après les activités réalisées de manière collective en *Tawiza* comme la récolte ou la construction d'un ouvrage pour la communauté, etc. Il ressort de notre analyse qu'il faut distinguer entre deux formes d'expression musicale traditionnelle. D'abord la musique communautaire pratiquée par les femmes et les hommes de la tribu. Ensuite, la performance artistique rétribuée des musiciens professionnels qu'on appelle *Imdyazen* qui sont considérés comme allochtones à la tribu ou au douar où ils exercent.

L'exécution d'*Arrays n'Tebrighin* ou la performance artistique en communauté

La musique communautaire pratiquée lors de la cérémonie de mariage comprend des Izran qui sont des vers chantées dans les mélodies locales de la région. Ce ne sont pas des poèmes complets, il s'agit le plus souvent de quelques vers qui se rapportent à la joie, aux sujets de société et ils peuvent aussi comporter une part de dérision et de satire. Les mélodies locales de la région sont souvent entonnées lors du refrain *Ralla Bouya* qui revient, dans ses différentes variantes, dans la plupart des *Izran*. Dans la production de cette poésie c'est la femme qui joue un rôle central. On retrouve ceci dans presque toutes les chansons rifaines qui reprennent l'héritage des Izran. Par exemple, lorsque les musiciens abordent la thématique de l'immigration c'est souvent en décrivant le sentiment de la femme qui reste seule dans le Rif et qui décrit son sentiment de tristesse et le vide que crée le départ de l'homme vers des contrées lointaines. L'importance de la femme expliquerait pourquoi cette musique communautaire est désignée par l'appelation : *Arrays n'Tebrighin*. Elle se rapporte à *Arrays* c'est-à-dire la femme qui dirige le groupe de jeunes filles célibataires (*Tebrighin*) qui chantent.

Des chanteuses accompagnant la mariée à Aith Turith en 1962[1].

Il faut aussi signaler que les artistes interviewés signalent une différence majeure en ce qui concerne les thématiques abordées dans les *Izran* autour de la tribu Ayth Ouriaghel et les autres régions. Un membre d'un groupe musical nous explique

[1] Photo prise par David M. Hart (1976 : 136)

ainsi que dans sa région natale de Zghanghan la majorité des *Izran* décrivent la joie, la bonne humeur et la description de cérémonies festives alors, que selon lui, « vers Imzouren tu as pas mal de descriptions de scènes de guerre et de résistance contre la colonisation ». A tel point que lorsque la chanson engagée se développe à la fin des années 1970 à Al Hoceima, les groupes reprenaient ce type de vers lors des cérémonies de mariage qu'ils animaient.

Pour ce qui est du déroulement et de la mise en scène de cette musique communautaire, l'un des artistes contemporains[1] que nous avons interrogé la décrit comme suit :

> Concrètement, les filles du douar et les jeunes hommes qui jouent à *Thamja* (flûte), *Adjoun (Bendir*[2]) viennent participer à la fête de manière collective en perpétuant le soir *Tawiza* sous format musical. Les filles du douar sortent faire *Izran* sous forme *Arayss n'Tebrighin* dans un rituel qui consiste généralement en quatre femmes alignées face à des garçons qui jouent les instruments. Donc j'ai vécu cette ambiance quand j'étais plus jeune et je me rappelle de ces images qui m'ont marqué puisque même le jeu de lumière était important et l'habit traditionnel était beau à voir. La danse lente comporte également une intelligence dans la maîtrise du mouvement effectuée.
>
> Il y avait aussi une connaissance fine de la gestion de l'espace pour que le message arrive au maximum de personnes et, qu'en même temps, les femmes puissent bouger dans le hall (*Remrah*). Vu qu'il n'y avait pas de micro à l'époque dans la campagne, la disposition des participants et de ceux qui étaient assis était en demi-cercle, et pas de manière linéaire, pour que le chant et la parole puissent atteindre tout le monde.

Le hall appelé en *tarifit* « *Remrah* » qui accueille cette expression est un espace ouvert, situé généralement au sein de la maison. Vu l'importance de la gestion de l'espace dans la musique rifaine ce lieu donne également son nom à l'expression musicale communautaire puisqu'on l'appelle *Izran n'Remrah*.

La séquence de danse comporte généralement une sorte de concurrence entre les jeunes hommes et les jeunes femmes. Il s'agit à proprement parler d'un duel entre le dernier joueur de *Adjoun* et la dernière femme qui danse pour voir qui fatiguera l'autre en premier. La cérémonie de mariage est aussi l'occasion pour la femme de s'exposer et pour l'homme de la séduire. Lorsque la femme apprécie quelqu'un elle le lui fait comprendre indirectement en faisant des allusions symboliques dans les *Izran* qu'elle chante. Si elle lui plait également il trouve le moyen de le lui faire comprendre et peut envoyer ses parents quelques jours après pour demander sa main[3].

---

[1] Il s'agit de Farid El Hemdioui du groupe Rifana. Interview réalisé à Al Hoceima le 20/09/2017.

[2] *Bendir* correspond au terme *Adjoun* en darija. Dans l'aire tachelhitophone on utilise le terme *Alloun*. Cet instrument de musique est un tambour sur cadre.

[3] L'une des personnes interviewées nous a affirmé que sa tante s'est mariée exactement de cette façon.

Imdyazen : les premiers musiciens professionnels du Rif

L'une des traditions musicales ancrées dans le Rif est celle de la participation des *Imdyazen* aux différentes cérémonies festives. Ce sont des musiciens professionnels qui accompagnent souvent la musique communautaire. Ils s'en distinguent par le fait que leur vie est consacrée à la musique et qu'ils reçoivent une rémunération[1] contre le spectacle qu'ils offrent à l'assistance.

L'organisateur de la cérémonie rencontre au préalable le chef des *Imdyazen*. Ce dernier lui demande de préciser la durée des festivités, la nature et la qualité de l'animation qu'il souhaite avoir ainsi que le nombre d'hommes et de femmes que devrait comprendre la troupe d'*Imdyazen*. Lorsque le prix est acté, après négociation, c'est au chef des *Imdyazen* de constituer sa troupe avec des musiciens qui maîtrisent les instruments ou qui ont une grande agilité dans la danse. Il doit également trouver de beaux habits homogènes pour ses artistes et se charger de la nourriture, du transport et du remboursement des membres de sa troupe.

Les principaux instruments utilisés par les *Imdyazen* pour réaliser leur performance musicale sont *Adjoun, Ghayta*[2] *et Thamja (flûte)* mais ceux qui sont localisés à Beni Sidal et à Jaâdar utilisent aussi *Zzammar*, l'instrument à vent à deux cornes qui est très répandu chez les troupes du Maroc oriental[3]. L'apprentissage de l'instrument et du savoir-faire de l'univers artistique s'effectue en famille. Cette transmission intergénérationnelle se fait depuis le très jeune âge, le plus souvent entre l'enfant et son grand-père ou un vieil oncle de la famille[4]. Concrètement l'apprentissage s'effectue de la sorte :

> Notre grand-père c'est Cheikh Bouîssa. C'est lui qui était notre chef et notre maître. C'est en quelque sorte le maestro de la troupe quand on se produit.
>
> C'est lui qui nous a appris. Et on était frappé avec le bâton ou sanctionné quand on se trompait dans le jeu musical. On sautait aussi au-dessus du four traditionnel brûlant pour apprendre à être agile dans nos danses. On a donc pas mal d'exercices sportifs dans notre pratique[5].

---

[1] Au vu des transformations de la société rifaine ils ne sont plus rémunérés en pourcentage de récolte mais en numéraire. Un proche peut aussi offrir de payer les *Imdyazen* ce qui peut être considéré comme un cadeau de mariage pour les jeunes mariés.

[2] C'est un instrument à vent de type hautbois.

[3] Information provenant d'un entretien réalisé le 18/11/2017 avec l'artiste Fayçal Thawmat-Ithran à Bruxelles.

[4] Nous retrouvons également ces modalités de transmission familiale lors des entretiens que nous avons consultés et qui ont été réalisés par les collègues du CEALPA messieurs Fouad Azarual et Mhamed Sallou.

[5] Entretien réalisé le 21/09/2017 à Imzouren avec le chef de Thawa n'Cheikh Âissa, dernière troupe d'Imdyazen encore en activité dans la région d'Al Hoceima.

L'artiste Mohamed Bouziane explique, dans un long entretien accordé au chercheur de l'IRCAM Fouad Azarual[1], que les Imdyazen s'entraînaient chaque soir, autour d'un feu, en compagnie de leurs enfants et des jeunes de leurs familles. Les enfants d'un très jeune âge ont pour occupation d'aider les musiciens, par exemple, en chauffant les *Ajdoun*, en remplissant les *Sebssi* (pipes) avec le Kif, en mettant les instruments à disposition des artistes et en réalisant tout autre type de travaux de ce genre[2]. Dès qu'ils commencent à grandir, ces jeunes apprennent à chanter et à jouer *Adjoun*. Mais si l'un d'eux souhaite maîtriser un instrument à vent (*Thamja, Ghayta* ou *Zzamar*) il doit fournir beaucoup plus d'efforts et persévérer dans sa pratique. A un moment donné, il doit réussir des rituels comme le fait de visiter le saint patron des *Imdyazen* Sidi Châib ou Neftah. La réussite se manifeste lorsqu'il reçoit une sorte de révélation. Ce fut le cas pour un *Amdyaz* qui nous a assuré qu'il a senti son souffle renforcé lorsqu'il a fait son rituel de passage au saint patron[3]. Un autre rituel sous forme d'examen s'effectue devant les vieux sages de la famille qui ont la maîtrise musicale. Si le jeune le réussit, on lui organise une fête, sous forme de « baptême musical », et s'il échoue il se contente de jouer à *Adjoun*.

Sidi Châib ou Neftah :

Il y a un mythe dans la région qui dit que, durant sa vie, Châib ou Neftah désirait ardemment apprendre à chanter et à danser mais qu'il est brusquement mort jeune sans jamais réaliser son souhait. Les gens visitent ce marabout, en y chantant et dansant, afin d'accomplir la volonté de ce saint patron qui voulait devenir *Amdyaz*. Les rifains s'y rendent également pour fêter la fin de la saison agricole ou lorsqu'ils veulent célébrer le retour de quelqu'un qui vit à l'étranger. Le migrant peut, par exemple, s'y rendre accompagné de ses proches pour y sacrifier une bête. Lorsque le convoi arrive au marabout ils y trouvent souvent des Imdyazen qui assurent le divertissement.

Sidi Châib ou Neftah est donc un saint patron du divertissement et du soulagement et non de l'ascèse. Hossain Boudilab, chercheur à l'IRCAM, nous a cité un célèbre *Izri* dans le Rif où l'on clame : « *A Sidi Châib ou Neftah, bou thnayn thewoura. Ich teguit i raâouin, ich teguit i Ralla Bouya.* » (Oh Sidi Sidi Châib ou Neftah, toi qui a deux portes. L'une faite pour l'amour et l'autre consacrée à la musique).

[1] La retranscription de cet entretien, enregistré les 10 et 11 mars 2016 à Fès, va paraître dans un ouvrage en langue arabe réalisé par le CEALPA et intitulé : Entretiens pour préserver la mémoire de la musique amazighe.

[2] C'est ce qu'on appelle dans le langage local *soukhra*.

[3] Entretien réalisé le 21/09/2017 à Imzouren avec l'un des membres de la troupe Thawa n'Cheikh Âissa. Les informations figurant dans l'encadré portant sur le saint patron « Sidi Châib ou Neftah » proviennent, en partie, de cet entretien. Nous avons collecté le reste des informations auprès de chercheurs de l'IRCAM, notamment : Azarual Fouad, Boudilab Hossain et Khalafi Abdeslem.

Les *Imdyazen* ont un rapport quasi spirituel avec leur instrument. Certains le personnalisent en y dessinant des symboles magiques (*hrouz, tama'im*) qui lient leur âme à l'instrument. Plus généralement, le musicien professionnel fusionne avec son instrument à tel point qu'il peut y jouer jusqu'à ce qu'il n'ait plus de force. L'un des musiciens interviewés par Fouad Azarual[1] raconte qu'il a une fois joué au *Adjoun* jusqu'à blesser sa main. Il n'a vu le sang sur son instrument que bien plus tard et il garde toujours cet instrument chez lui. Le lien de sang créé entre le musicien et son instrument ne peut plus être rompu.

Pour ce qui est des origines des *Imdyazen*, on sait, grâce à la mémoire collective, qu'ils existent dans le Rif depuis très longtemps mais sans pouvoir trancher avec certitude la période de leur apparition. Les propos que nous avons recueilli convergent tous pour considérer que ce sont des groupes qui sont, à l'origine, extérieurs aux tribus où ils se sont installés[2] et qu'ils sont restés à la marge de celles-ci. Cela signifie que c'était une communauté distincte qui pouvait être à la fois crainte, valorisée et méprisée. Les récits que nous avons rassemblés montrent que les *Imdyazen* étaient enterrés en dehors du cimetière principal de la communauté, ne se mariaient pas avec les autres membres de la tribu, n'avaient pas le droit d'acquérir un lopin de terre et vivaient dans des habitations provisoires tout le temps prêts à bouger. En revanche, ils avaient souvent les meilleurs habits et les meilleurs chevaux car ils recevaient une partie de la récolte à la fin de la saison agricole. Ils étaient parfois craints car ils avaient une grande connaissance qui provenait de leur circulation entre les tribus[3]. Dans certains cas, ils étaient considérés comme des *Chorfa*[4] à tel point qu'un de nos interviewés nous a raconté que son père, de la tribu des Ait Saîd, leur a une fois demandé : « alors vous faîtes la prière avec nous ? » et ils ont répondu : « nous sommes chorfa, la prière n'est pas faîtes pour nous. Faites la prière vous qui n'êtes pas chorfa ».

Il existe quelques hypothèses concernant les modalités d'émergence de ces musiciens professionnels. Certains parmi les personnes que nous avons interviewées parlent volontiers d'une ressemblance avec les gitans qui circulent entre l'Europe et l'Orient car le Rif est localisée dans cet espace de circulation depuis plusieurs siècles[5]. Une personne que nous avons interviewée[6] nous a avancé une hypothèse qui expliquerait l'émergence des Imdyazen par une

---

[1] Interview avec Abdelkader Zeriouhi (Alias Choukla), à paraître dans le livre produit par le CEALPA :

حوارات: لأجل الحفاظ على ذاكرة الموسيقى الأمازيغية، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.

[2] Il y a d'ailleurs un dicton dans le Rif où l'on soutient que « *Amdyaz n Dchar ur isfurruj* » (l'Amdyaz de chez nous n'offre pas de beau spectacle).

[3] Ils avaient souvent une grande connaissance médicinale et jouaient un rôle dans la circulation des informations entre les tribus rifaines.

[4] Des individus auxquels on attribue une forme de sainteté du fait de leur descendance de la famille du prophète.

[5] Cette hypothèse a été avancée par Abdelhamid El Azouzi, journaliste à la SNRT, lors de l'entretien que nous avons eu avec lui le 21/09/2017 à Al Hoceima.

[6] Entretien réalisé le 18/11/2017 avec l'artiste Fayçal Thawmat-Ithran à Bruxelles.

sécularisation des musiciens soufis des confréries religieuses (*Zaoucht* en *tarifit* ou *Zaouia* en arabe). Il nous explique d'abord qu'avant l'apparition de la radio et de la télévision, les *Iîssawin*, avec leur *Zzamar*, réveillaient les gens pour manger avant le jeûne du ramadan. Ils venaient également avec *Ttboula* (tambours) et *Laâlam* (drapeaux) de leurs confréries (*Zaoucht*) pour toquer aux portes et demander de l'aumône notamment lors des fêtes religieuses. Avant d'avancer son hypothèse comme suit :

> Je crois que les *Imdyazen* sont des *Iîssawin* qui, génération après génération, se sont éloignés de leur confrérie religieuse pour devenir des artistes professionnels qui chantent la joie et la bonne humeur loin de la dimension religieuse.

La société rifaine connaît d'énormes bouleversements qui ont commencé avec le protectorat espagnol et se sont poursuivis après 1956 avec des transformations sociales et technologiques. La musique traditionnelle a donc commencé à s'affaiblir. Dans la société rifaine où le labour et la guerre sont faits de manière collective, les *Imdyazen* ont commencé à être perçus de manière négative voire méprisante. En effet, ils ne prennent pas les armes pour défendre la tribu et ils ne travaillent pas la terre tout en récupérant une partie du travail d'autrui. Et il faut savoir que la terre est, avec l'honneur, tellement sacrée que lorsque des personnes labourent la terre en *Tawiza* pour une veuve ils lavent l'instrument de labour pour n'emporter aucun bout de terre qui ne serait pas le leur car ils ont peur d'être maudit.

On a, par la suite, commencé à percevoir les *Imdyazen* comme étant plus libéraux en termes de mœurs car ils étaient accompagnés, dans leur spectacle, par des femmes qui exécutaient des danses qui sortaient de ce qui était courant dans la société rifaine.

Les transformations induites par la technicité et les bouleversements socioculturels

Le soulèvement du Rif en 1958-1959 et le rapport conflictuel qui s'installe avec le pouvoir central engendre une forte migration des villages rifains vers l'Europe et vers les centres urbains du Nord du Maroc y compris à l'intérieur de la région du Rif. L'accroissement de la vie citadine, et le retour annuel des migrants, introduit de nouvelles pratiques musicales puisqu'on va, progressivement, importer les modèles musicaux, en vogue à l'époque, en les adaptant au contexte local. Tel fut le cas lorsqu'une nouvelle génération d'artistes commence à utiliser l'instrument de l'*Âoud* et à chanter des mélodies orientales en *tarifit*.

Depuis la première vague d'immigration vers l'Algérie, alors sous occupation française, l'influence de la musique orientale en langue arabe n'a pas cessé d'augmenter. A tel point que des chanteurs du Rif comme Mimount n'Serouan chantait aussi en arabe lorsqu'elle montait sur scène. Beaucoup d'autres musiciens se sont, pour leur part, spécialisés dans la traduction de la musique orientale en *tarifit*, en gardant souvent la même mélodie.

Ces transformations vont se renforcer dans les centres urbains et irriguer les campagnes lorsque, à partir des années 1970, il y eut une nette amélioration de la situation économique dans le Rif. Les transferts des travailleurs rifains, surtout ceux résidants en Europe, vers leurs familles restées sur place vont influencer la vie

matérielle et culturelle du Rif. L'entrée de la radio et du tourne-disque dans plusieurs villages signifie l'introduction de nouvelles influences musicales comme nous l'explique l'artiste Mustapha Ayned[1] :

> Moi, je me rappelle que dans les années 1972-73, mon oncle paternel qui était en France a été la première personne, dans notre grande famille, à introduire un tourne-disque. Et c'est grâce à cela que j'ai écouté la musique en arabe et en amazighe. Il y avait par exemple, à l'époque, Cheikha Mimount une rifaine qui chantait à la fois en amazighe et en arabe. Puis mon père a acheté une radio vers 1977 et c'est là que j'ai écouté la musique amazighe à la chaine nationale de Rabat (*Dar El Brihi*) de 12h à 16h. C'est donc là où j'ai écouté mouthrous. Grâce aux cassettes j'ai aussi écouté la musique engagée des groupes : Isefthawen, Benaâman et El Walid Mimoun.

L'irruption de la technologie, lors des cérémonies de mariage, sous forme de « moussajala[2] » permet de remplacer progressivement la danse *Arrays n'Tebrighin* par des cassettes audio. Lorsque les gens s'installent en ville et qu'ils organisent les cérémonies de mariage dans des espaces ouverts souvent à l'extérieur de leur maison, *Arrays n'Tebrighin* ne peut plus être exécuté hors du contexte familial et disparaît. L'émergence de groupes qui se professionnalisent dans l'animation des mariages conduit à la disparition progressive de cette pratique musicale communautaire.

Malgré le stigmate qu'ils ont commencé à subir et leur position marginale dans une société rifaine en pleine transformation, les *Imdyazen* ont longtemps pu persévérer dans leur pratique musicale. Ce sont donc eux qui ont continué à transmettre les mélodies traditionnelles originelles du Rif ainsi que les *Izran* qui relatent des épopées historiques comme celle de la bataille de *Dhar U Barran*[3]. Néanmoins, leur communauté a commencé à se disloquer et à fondre dans la société. Leur intégration dans la société rifaine s'est faite au détriment de leur pratique musicale. Le groupe Thawa n'Cheikh Mohend s'est installé à Bruxelles où il continue de pratiquer la musique dans différentes activités, principalement les festivals en Belgique et en Hollande. Les membres du groupe sont tous âgés ce qui pose un sérieux problème de relève suite à la rupture des modalités traditionnelle de transmission intergénérationnelle. Dans la région de Hoceima, la seule troupe qui subsiste est celle de Thawa n'Cheikh Âissa basée à Imzouren. Cette troupe perpétue la tradition des *Imdyazen* lors des différentes occasions qui s'offre à elle. Il s'agit des cérémonies de mariage, surtout pendant le retour des migrants l'été, et lors des festivals et événements organisés dans la ville de Hoceima ou ailleurs. Mais le problème qui persiste également pour cette troupe est celui de la relève chez la jeune génération.

---

[1] Entretien réalisé le 25/11/2017 avec l'artiste Mustapha Ayned à Utrecht.

[2] Il s'agit du lecteur-enregistreur de cassettes audio.

[3] Poésie chantée sous forme d'Izran qui raconte l'épopée de la première victoire de Mohammed Ben Abdelkrim El Khattabi lors de la bataille qui porte le même nom et se serait déroulée en 1921.

Contraintes et opportunités au temps de Hassan 2

Après une période politique difficile qui a commencé en 1958 et s'est poursuivie pendant l'état d'urgence et les deux coups d'Etat ratés, la phase qui s'ouvre après la marche verte de 1975 et les élections de 1977 offre une plus grande marge de manœuvre. Ce climat favorable donne l'occasion aux artistes rifains de produire une musique ghiwani en *tarifit* et permet aux jeunes activistes de la ville de Nador de créer, en 1978, une association culturelle sous l'appellation al-Intilaka al-Thakafia.

- **L'émergence d'un style de musique ghiwani en *tarifit***

L'onde de choc provoquée par le style musical ghiwani atteint la région du Rif dès le début des années 1970. Des groupes comme Nass El Ghiwan, Lemchaheb, Jil Jilala ou Izenzaren bouleversent les codes de la musique marocaine classique (Ragoug & El Medlaoui, 2013). Contrairement aux orchestres classiques, ils utilisent principalement des instruments locaux, s'habillent de façon décontractée avec un look hippie et chantent dans un langage populaire accompagné de mélodies locales[1]. Ce style trouve un énorme écho chez une jeunesse rifaine rebelle en soif de liberté. Celle-ci découvre les chansons engagées ou imprégnées de culture populaire grâce au tourne-disque qui rentre dans les foyers et qu'on n'hésite pas à surnommer « *soundouq laâjeb* » (boîte magique). Dans la ville d'Al Hoceima, les jeunes vont commencer à improviser des instruments musicaux en les fabriquant de manière artisanale pour s'exercer sur les mélodies qu'ils écoutent. Comme nous l'explique Mohamed Ziani[2], l'un des fondateurs du groupe Twattun[3], les jeunes musiciens vont commencer à entendre parler l'un de l'autre et à se retrouver pour jouer ensemble principalement à côté d'une pierre qu'on appelait *Tazrout* au quartier Dhar n'Masâoud ou dans la plage. Ces espaces naturels et ouverts offraient aux jeunes l'endroit idéal pour se mettre à l'abri du regard des adultes, en étant libre de passer un bon moment, de faire de la musique et d'apprendre l'un de l'autre tout en montrant à ses pairs ce qu'on sait faire. C'est cette dynamique qui permet l'émergence du groupe Twattun qui sera composé, au départ, de Mohamed Lemâakchaoui (alias Mith)[4], Jamal Hamid[5], Abdelaâziz Benhadou (Alias Tanjaoui)[6], Boujemâa Azehaf, Abdelmajid Belyazid (Alias Majid

[1] Voir notamment cet article qui analyse ce phénomène : « Esquisse d'une étude du phénomène "Nass El Ghiwane" », *Revue Taharouryat* : http://www.taharour.org/?esquisse-d-une-etude-du-phenomene-nass-el-ghiwane (consulté le 25/04/2018)

[2] Entretien réalisé avec Mohamed Ziani le 22/09/2017 à Al Hoceima.

[3] En français cela signifie « les oubliés ».

[4] Il migre en Espagne à la fin des années 1980.

[5] Il sera l'un des premiers membres à migrer en Hollande où il sera notamment l'un des fondateurs du groupe amazigh Anoual. Il va par la suite s'orienter vers le théâtre, le cinéma et l'animation radio.

[6] Il quittera le Maroc un an après Jamal Himdi pour partir s'installer au Danemark où il poursuivra la musique en solo.

Thirelli) et Mohamed Ziani. Lorsque des membres seront obligés de quitter le groupe pour migrer en Europe, continuer leurs études dans d'autres villes ou lorsqu'ils seront emprisonnés, d'autres jeunes vont le rejoindre parmi lesquels il faut remarquer l'apport d'Abdelhak Akendouch[1] et de Mustapha Khezroun qui vont donner un second souffle à Twattun.

Dans la région de Nador, c'est surtout la petite ville de Zghanghan qui a, dans un premier temps, connu une effervescence musicale incroyable. Plusieurs membres de groupes comme Isefdawn, In Umazigh, Bennaâman, Assam, Irizam, Id banou Jenna puis Ithran [2] sont originaires de Zghanghan. Par exemple, le groupe Isefdawen qui va se faire connaître par sa chanson « Aghrrabou ngh » (notre bateau) était composé de 5 élèves provenant de cette même localité et qui poursuivaient leur scolarité au lycée Abdelkrim El Khattabi dans la ville de Nador[3]. Un autre groupe In Umazigh fut, pour sa part, constitué de six jeunes dont la moitié est originaire de la région minière d'Iksan et les autres de la localité de Zghanghan. Zghanghan abritait également le quartier *Publao*, composé de logements sociaux, qui a vu l'émergence du groupe Assam pratiquant un style ghiwani avec des instruments comme Banjou, Tamtam et Bendir mais sans enregistrer d'album. Fayçal, guitariste du groupe Ithran, nous a raconté que, tout jeune, il assistait aux répétitions des membres de ce groupe qu'ils faisaient en plein air dans la montagne. La scène musicale dans cette petite localité constituait donc un petit monde où les jeunes pouvaient se connaître et apprendre en écoutant puis en jouant comme nous l'explique le même interlocuteur[4] :

> Donc quand j'étais à la fin de l'école primaire, les membres de plusieurs de ses groupes étaient au lycée dans la même petite ville que moi. On se retrouvait tous au café et j'étais le plus petit d'entre eux.
>
> Mimoun Rahmouni, qui est lui-même passé par Assam avant de rejoindre d'autres groupes, était au lycée avec deux de mes frères jumeaux. Mes deux frères avaient une seule guitare accoustique donc quand ils sont partis, quelques années plus tard, pour poursuivre leurs études l'un à la fac d'Oujda et l'autre à celle de Fès, la guitare restait à la maison. C'est donc comme cela que j'ai commencé à pratiquer.

---

[1] Boujemâa et Abdelhak quittent le Maroc pour l'Espagne au milieu des années 1990 pour continuer l'expérience de Twattun là-bas en l'enrichissant avec des artistes venant de différents horizons.

[2] La traduction en français des noms des groupes est la suivante : Isefdawn : les braises, In Umazigh : les enfants de Mazigh, Bennaâman : le coquelicot, Assam : l'éclair, Irizam : les pioches, Id banou Jenna : les pigeons, Ithran : les étoiles.

[3] Article de Mustapha Halhoul intitulé : حفريات في الذاكرة الغنائية بالناظور publié par le site NadorCity.com https://www.nadorcity.com/%D8%AD%D9%81%D8%B1%D9%8A%D8%A7%D8%AA-%D9%81%D9%8A_%D8%A7%D9%84%D8%B0%D8%A7%D9%83%D8%B1%D8%A9%D8%A7%D9%84%D8%BA%D9%86%D8%A7%D8%A6%D9%8A%D8%A9-%D8%A8%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%A7%D8%B8%D9%88%D8%B1_a164.html (consulté le 18/02/2018).

[4] Il s'agit de l'entretien réalisé le 18/11/2017 avec l'artiste Fayçal Thawmat-Ithran à Bruxelles.

Lorsqu'il arrive au baccalauréat, il crée un groupe avec l'un de ses deux frères qu'ils appellent Thawmat[1] avant de rejoindre Al Qods puis Anoual dont la plupart des membres étaient basés à Nador.

Suite aux allers-retours à vélo entre Zghanghan et la maison de jeunesse de Nador pour répéter, il sera invité par le groupe Ithran qui avait besoin d'un deuxième guitariste pour les mélodies occidentales.

La période où ces jeunes pratiquent la musique dans le Rif est très influencée par la gauche au niveau politique et culturel. Les campus universitaires, en dehors de la région, où les étudiants rifains vont poursuivre leurs études sont également marqués par les mouvements communistes et socialistes. De plus, le Parti du Progrès et du Socialisme (PPS) est bien implanté dans la ville de Nador et les localités proches telles que Zghanghan ou encore la région minière d'Iksan. Les paroles de groupes comme Issefdawen ou In Umazigh, qui émergent dans cet environnement, sont alors très marquées par la lutte des classes et la pensée ouvrière mais en insistant sur l'identité locale amazighe[2]. Les jeunes de l'époque écoutent des artistes révolutionnaires comme : Cheikh Imam, Ahmed Kaâbour, Victor Jara[3] ou encore Said El Maghribi. Comme nous l'explique le musicien Karim El Marssi[4] qui a grandi à Nador :

> Le début des années 1980 lorsqu'apparait El Walid Mimoun, la pensée socialiste et communiste était très forte. Et à Nador le PPS était dynamique et mon frère était membre actif dans ce parti ce qui fait que j'ai participé à certaines de leurs soirées parce que j'appréciais beaucoup les chansons engagées et à thème. Je participais donc avec des chansons de cheikh imam et said el maghribi. Je crois que ceci a aussi permis à la musique engagée individuelle d'avoir sa place dans le Rif.

La création de l'association al-Intilaka al-Thakafia en 1978 sera un moment clé dans l'essor de la musique engagée rifaine.

- **L'essor de l'association al-Intilaka al-Thakafia**

Les fondateurs de l'association al-Intilaka al-Thakafia s'inspirent des idées de promotion de la culture amazighe qui étaient diffusées par le mouvement culturel amazigh, et notamment par la première organisation AMREC, mais ils s'en distinguent par une volonté de populariser la question identitaire en dehors d'une élite composée principalement d'intellectuels. Al-Intilaka al-Thakafia s'est donc orientée vers les plus jeunes et ceux qui n'ont pas été scolarisés ce qui lui a permis

[1] Thawmat signifie la fraternité.

[2] La prégnance de la dimension culturelle amazighe est un fait marquant de la musique engagée dans le Rif. L'importance du PPS dans cette région qui n'est pas une émanation du Parti de l'Istiqlal comme le grand parti de la gauche qu'est l'USFP expliquerait peut-être cela.

[3] L'assassinat du chanteur chilien Victor Jara suite au coup d'Etat militaire de Pinochet a eu un retentissement dans les campus universitaires marocains de l'époque et surtout chez les jeunes musiciens du Rif qui, pour la plupart, comprenait l'espagnol et donc les paroles de ses chansons.

[4] Entretien réalisé le 15/09/2017 avec l'artiste Karim El Marssi à l'IRCAM (Rabat).

d'avoir parmi ses membres des marins, des agriculteurs, des petits commerçants ainsi que beaucoup d'étudiants et de jeunes professeurs.

Comme les musiciens, les dirigeants de l'association ont également baigné dans un environnement culturel marqué par les idées révolutionnaires de la gauche qui était très dynamique, dans les années 1970 au Maroc et en Europe. Comme nous l'a expliqué Kais Marzouk El Ouariachi[1], qui est l'un des fondateurs de l'association :

> L'esprit qui régnait dans le travail d'al-Intilaka al-Thakafia était inspiré des valeurs universalistes. Nous essayions donc d'affirmer l'identité amazighe sans exclure ou être en opposition avec d'autres langues ou cultures. L'amazighité, telle qu'on la concevait, était toujours du côté de l'opprimé, qu'il s'agisse de la lutte du mouvement de libération palestinien ou des luttes des peuples autochtones d'Amérique latine qui faisait face à la fois aux ingérences américaines et à la marginalisation de leurs langues, comme le Quechua, par la culture espagnole dominante.

Tout en gardant une ouverture sur les expériences internationales et les luttes du mouvement amazigh dans d'autres régions du Maroc, l'action concrète de l'association al-Intilaka al-Thakafia s'inscrivait principalement dans l'espace géographique du Rif. Elle y organisait des voyages et animait des conférences dans ses différents villages et centres urbains. Elle avait aussi installé, dans le paysage culturel de l'époque, un grand festival populaire dans la ville de Nador. L'association avait choisit comme slogan pour son premier festival à Nador celui de : « l'Homme ne vit pas seulement de pain » qui montre la centralité de l'action culturelle à une époque où les familles dans le Rif connaissent une amélioration de leur situation matérielle. Elle opte ensuite, dans une autre édition du festival, pour un slogan plus engagé : « la musique du peuple, la mémoire du peuple ».

La création du festival de la musique populaire amazighe de Nador s'est inspirée de la culture locale du Rif marquée par la tradition de l'*Ourar* qui veut dire mariage. Cet ancrage dans les pratiques amazighes rifaines va donc assurer la réussite populaire de l'événement à travers la présence marquée de femmes qui viennent assister, en famille, aux activités qui ont souvent lieu en plein air. Kais Marzouk El Ouariachi nous a précisé que la participation au festival dépassait souvent les quatre mille personnes. Le financement de cet événement se faisait de manière collective par une participation aux frais symbolique qui tournait autour de 3 dirhams. Les habitants de Nador, qui s'appropriaient l'événement, apportaient souvent une contribution plus importante que celle fixée afin d'encourager les jeunes organisateurs en qui ils avaient entièrement confiance[2].

---

[1] Entretien réalisé le 31/10/2017 avec le professeur Kais Marzouk El Ouariachi Rabat.

[2] Kais Marzouk El Ouariachi nous explique que cette confiance était également perceptible dans le rapport qu'ils entretenaient avec les fournisseurs. Par exemple, l'hôtel où les artistes, venant d'autres villes du Maroc, étaient hébergés et le restaurant qui assurait l'alimentation étaient payés bien après la fin de l'événement.

L'association a joué un rôle important dans « l'encadrement » des jeunes musiciens de Nador. Elle leur a offert un espace pour effectuer les répétitions et pour se produire en spectacle mais elle a surtout renforcé leur conscience de la centralité de l'identité amazighe et de la culture locale. Le travail d'al-Intilaka al-Thakafia pour développer la poésie amazighe et l'adhésion de plusieurs poètes écrivant en amazighe à cette association a permis aux musiciens de trouver des textes complets pour leurs chansons. Enfin, l'action culturelle de l'association a conduit beaucoup de musiciens à adopter des thématiques liées à la réalité sociale et politique de la région du Rif ce qui perfectionnera le courant de musique engagée qui avait émergé au milieu des années 1970 et qui comprend, entre autres, Inu Mazigh et Isefthawen. Leur action contribuera aussi à l'émergence de musiciens en solo comme El Walid Mimoun. L'un des membres d'un groupe qui a connu cette période nous a ainsi raconté que :

> L'encadrement de cette association a permis d'orienter la poésie et les chansons de ces groupes vers des thématiques liées à la musique engagée. Et cela s'est fait plus ou moins naturellement car le contexte rifain s'y prêtait facilement vu la misère et la marginalisation que connaît Nador, Zghanghan, Lâaroui, Driouch, Beni Metar, etc. À cause du chômage qui sévit dans la région, beaucoup de jeunes passent beaucoup de leur temps principalement dans les cafés ce qui engendre une routine insupportable. Chacun essaie d'en sortir à sa façon. Les artistes, par exemple, produisent de la musique pour exprimer leur condition de vie.

La dynamique insufflée par cette association dépassait le périmètre de la ville de Nador. Elle a très tôt réussi à créer la jonction culturelle avec Al Hoceima. En plus d'inviter les groupes d'Al Hoceima dès les premières éditions du festival, al-Intilaka al-Thakafia a également participé à des activités dans cette ville. Mohamed Ziani, un ancien membre du groupe musical d'Al Hoceima Twattun, nous a raconté que Twattun et un autre groupe d'Al Hoceima Thidrin ainsi que le groupe de Nador Inu Mazigh, qui était encadré par al-Intilaka al-Thakafia, ont animé une soirée musicale et poétique[1] organisée à Al Hoceima par l'association locale Choâaâ Rif.

Et l'on peut percevoir l'influence de l'action culturelle auprès de la jeune génération dans ce témoignage de Mohamed Ziani :

> Après la soirée musicale et poétique, le lendemain il y a eu une conférence sur le devenir de cette nouvelle culture qui s'intéresse à la tradition locale amazighe. Donc cela a été pour nous un saut qualitatif dans notre conscience. Parce qu'en fait notre expérience était ancrée dans notre réalité quotidienne mais naïve. Et en participant à cette conférence, on a commencé à forger une conscience qui nous a permis d'être en harmonie avec notre identité.

[1] En plus des groupes musicaux, cette soirée a également vu la participation de poètes comme le défunt Ahmed El Quadiri qui était surnommé l'Homère du Rif parce qu'il écrivait des épopées en *tarifit* comme celle d'*Abrid n'Bouyafar*. Cette dernière est une satire où l'on critique les responsables politiques et la situation socio-économiques en décrivant la situation désastreuse d'une route.

L'association al-Intilaka al-Thakafia a également contribué à l'émergence du phénomène de musique individuelle en solo au sein de la chanson engagée à travers notamment des artistes comme Mohamed Toufali, Khalid Izri, Allal Chileh, etc. Mais c'est surtout El Walid Mimoun qui a marqué les esprits et qu'on a surnommé le Bob Dylan du Rif. Il a notamment créé l'événement à l'occasion de la deuxième édition du festival de Nador en 1980. Il a su conquérir le public par sa voix, la simplicité de ses mélodies ainsi que l'ancrage de ses paroles dans le vécu et l'identité de la société rifaine[1]. Le musicien tachelhitophone Ammouri Mbarek, qui était aussi présent au même festival, l'a tout de suite remarqué et l'a invité à Casablanca pour enregistrer son premier album.

- **Obstacles, répression et migration**

En plus de l'opportunité que représentaient les festivals et les événements organisés par al-Intilaka al-Thakafia et d'autres associations, les cérémonies de mariage étaient aussi une occasion qui permettait aux musiciens de se produire. L'une des particularités du Rif et surtout de la région d'Al Hoceima est que la musique engagée faisait souvent partie des chansons exécutées lors des festivités de mariage. Plusieurs artistes, qui ont vécu cette période, ont précisé qu'ils ont eux-mêmes animé des cérémonies de mariage en exécutant les vers (*Izran*) chantés traditionnellement par les femmes ou en pratiquant la musique engagée de type Twattun.

Voici, par exemple, le témoignage de Mustapha leader du groupe musical Thifraz[2] :

> On a surtout fait les mariages en faisant les *Izran* sans micro ni rien du tout. On avait, à l'époque, appris les *Izran* surtout en écoutant les filles d'*Arrays* chanter dans *remrah* lors du mariage. On reprenait les *Izran* qu'elles disaient et on les adaptait un peu. On pouvait également rajouter des choses, etc.
>
> On reproduisait donc les *Izran* qu'on écoutait pendant les mariages et il nous arrivait également de reproduire les mélodies et les chansons de Twattun qui ont commencé un peu avant nous.

Certains musiciens qui avaient un message politique fort à faire passer et qui ne voulaient pas se contenter des locaux des syndicats, des partis ou de l'Université ont investi les cérémonies de mariage à la fois pour pratiquer leur musique et aussi pour diffuser leurs idées politiques. Hafid thifrijas[3] nous a ainsi expliqué qu'il a pu toucher un public autre que celui des militants lorsqu'il a commencé à chanter lors des mariages. Et il nous a surtout précisé, qu'à l'époque, ces cérémonies avaient principalement lieu à l'extérieur des maisons dans des rues qui étaient souvent

[1] Il s'est, par exemple, exprimé sur le drame émotionnel et le déchirement provoqué par les vagues d'immigration dans la société rifaine en chantant sous forme de dialogues entre une mère et son fils à l'étranger avec des mots simples mais très forts.

[2] Entretien réalisé le 22/09/2017 à Al Hoceima.

[3] Entretien réalisé le 18/11/2017 à Bruxelles.

bondées de monde. La prestation artistique livrée par les musiciens lors d'une cérémonie de mariage devait donc plus ressembler à un concert.

Les cérémonies de fêtes nationales telles que la fête du trône ont aussi constitué des occasions qui ont permis aux musiciens de se produire sur scène (Reysoo, 1988, p. 186-193). Les moyens logistiques et financiers alloués à cet événement permettaient aux artistes participants de pratiquer leur musique dans de bonnes conditions tout en étant bien rémunérés.

Pendant le règne du roi Hassan 2, la fête du trône avait lieu chaque année au début du mois de mars, c'est-à-dire au milieu de l'année scolaire. Les responsables des différents établissements d'enseignements s'ingéniaient donc à proposer des activités culturelles et artistiques pour célébrer cette occasion. Cela a été une opportunité pour de jeunes musiciens en herbe qui leur a permis d'apprendre à monter sur scène et à répéter de façon soutenue afin de réussir leur spectacle. Cette expérience a souvent été une école musicale pour plusieurs de ceux qui deviendront, par la suite, des artistes professionnels. Mustapha Khezroun[1], qui fera partie du groupe Twattun avant de mener une carrière en solo, nous raconte comment il a pu vaincre sa timidité grâce aux activités artistiques organisées dans son établissement scolaire :

> Dans notre école qui s'appelle Mohammed V, à l'occasion de la fête du trône notre prof cherchait quelqu'un pour jouer à la guitare mais il ne savait pas que je jouais et je ne pouvais pas lui dire car j'étais très timide à l'époque. Mais une fois j'ai osé lui en parler il m'a tout de suite retenu après un premier essai. J'ai alors commencé à jouer avec eux à l'école.

Un autre musicien[2] nous a expliqué qu'il est monté sur scène la première fois de sa vie en 1976 à l'école Ali Ben Hassoun d'Al Hoceima pour exécuter la chanson de Jil Jilala Laâyoun âiniyya très en vogue à l'époque[3]. Il pousuit en expliquant que :

> Dans les années 1978-1979, on était habitué à monter sur scène à Al Hoceima, Imzouren, Beni Bouayach, Tamassint principalement lors des cérémonies de fête du trône. Je me rappelle que le *âamel* (préfet) nous regardait jouer sur une scène et avant même qu'il ne parte pour assister à une autre cérémonie ailleurs, on reprenait notre matériel et on allait le devancer et il nous retrouvait sur l'autre scène. C'est-à-dire, qu'à l'occasion de la même fête du trône, il nous arrivait de jouer trois ou quatre fois dans des endroits différents (au port, à la société de régie des tabacs, etc). La fête du trône était l'espace principal où l'on pouvait se produire mais on ne pouvait pas jouer des chansons engagées. On faisait surtout *Izran* sinon on jouait Nass El Ghiwan ou Izenzaren.

---

[1] Entretien réalisé le 24/09/2017 à Al Hoceima.

[2] Il s'agit de Mustapha qui a, quant à lui, lui fait partie des groupes Imddoukkal et Thirelli avant de fonder le groupe Thifraz.

[3] Cette chanson a été produite par le groupe Jil Jilala en 1975, à l'occasion de la marche verte. Elle deviendra un hymne repris par les médias et lors des différentes festivités nationalistes.

Cet événement offrait donc l'occasion aux jeunes artistes de rencontrer un grand public et de se produire en spectacle pour pratiquer la musique. Toutefois, cela se fait sous le regard de l'autorité administrative (ici le préfet) ce qui conduit la plupart des groupes à s'auto-censurer en évitant les chansons politiques et contestataires qu'ils auraient pu jouer dans d'autres occasions.

Certains musiciens avaient des sentiments ambivalents à l'égard de leur participation aux festivités de la fête du trône. Ils estiment qu'ils avaient droit à de bonnes conditions pour se produire en public mais qu'ils étaient, en quelque sorte, forcés par les autorités qui leur délivraient une convoquation nominative. Fayçal du groupe Ithran qui était très actif dans la région de Nador nous a raconté ceci :

> Au moment de la fête du trône, les autorités de la jeunesse et des sports nous convoquaient pour qu'on se produise à cette occasion. On avait tout de suite droit au meilleur matériel musical, aux meilleurs techniciens et, parfois, on nous ramenait même en camionette de police jusqu'au lieu où on devait jouer. Tout cela pour qu'on attire notre public aux festivités.
>
> On était en quelque sorte obligé d'y participer car il nous convoquait par écrit (*Istidâa'*). On nous disait par exemple le groupe Ithran est convoqué pour participer à telle fête à tel endroit. C'est vrai qu'on était assez bien payé mais on était, en quelque sorte, obligé.

Cette ambivalence était telle que les musiciens se cachaient parfois en descendant de l'estafette de police qui les amenait en salle de concert. D'après notre interlocuteur, les membres du groupe Ithran préféraient ne pas être vus par leur public dans cette situation.

La pratique musicale souffrait de plusieurs obstacles, parmi les plus importants figure l'absence de lieu dédié aux répétitions musicales et le fait que cette activité artistique n'aie pas été inscrite comme priorité des politiques publiques. En témoigne cette déclaration du même artiste :

> On a passé six ans à chercher un local fixe de répétition à la maison de jeunesse. Dans cette même maison de jeunesse, ils avaient logé les familles sahraouies à une époque où on leur trouvait des postes dans la fonction publique contre leur retour au Maroc. Il y avait trois salles de répétitions dans la maison et une salle de théatre. Ils ont tout libéré pour ces familles et ont gardé une seule salle pour tous les groupes et artistes de Nador. Cela nous poussait parfois à répéter dans la grande salle de spectacle ce qui signifiait qu'on devait tout le temps déplacer notre matériel et faire la queue avec les autres groupes pour répéter.

Lors des interviews que nous avons eu avec les musiciens de l'époque, il nous est apparu que les groupes qui pratiquaient une musique très engagée ont régulièrement subi des obstacles pour les empêcher de se produire à l'étranger. Les autorités refusaient de leur délivrer les passeports lorsqu'ils avaient des concerts à l'étranger.

Suite aux soulèvements de 1984 dans le Rif, une violente répression s'est abattue sur la région qui a énormément touché les artistes. Par exemple, Hafid du groupe

Thifrijas nous a raconté qu'il a purgé une peine de trois ans parce qu'il était condamné pour participation à un rassemblement révolutionnaire à Al Hoceima en vue d'atteinte à la sûreté de l'Etat, Boujemâa du groupe Twattun est, quant à lui, rentré dans la clandestinité avant d'être arrêté pour passer trois années derrière les barreaux. Les artistes de la ville de Nador n'y ont pas non plus échappé puisque El Walid Mimoun a été arrêté plusieurs fois par les autorités et les activités artistiques de l'association al-Intilaka al-Thakafia, et notamment son festival, ne pouvaient plus avoir lieu. La politisation accrue de l'association par certains de ses membres issus des différents courants de gauche combinée à un contexte où l'approche sécuritaire était dominante a fini par faire rentrer l'association en phase d'agonie.

La répression de 1984 et l'ambiance morose qui l'a accompagné combinée à l'émergence du phénomène des diplômés chômeurs dès la fin des années 1980 donnent un effet multiplicateur au phénomène de l'immigration des jeunes qui est déjà très important dans le Rif. La scène musicale est très touchée par cette nouvelle vague puisque plusieurs membres de groupes (Twattun, Ithran, etc.) vont migrer vers l'Europe. Les musiciens en solo vont eux aussi quitter le pays à l'image de El Walid Mimoun, Khalid Izri ou encore Mustapha Ayned. Ce dernier nous explique ainsi comment sa musique lui a même permis de partir en Europe :

> Quand j'étais à la fac d'Oujda, je voyais déjà la crise se profiler à l'horizon. Au début des années 1990, les statistiques présentaient un nombre toujours croissant de licenciés en chômage. Je me disais comment moi je peux faire ma licence et trouver un travail ? J'ai donc sorti mon deuxième album « Ouchtouch » et c'est avec l'argent que m'a donné le producteur que je suis venu clandestinement en Europe en 1991.

Les transformations sociales que connaît le Rif dans les années 1980 et 1990 impactent la culture et la musique d'expression amazighe dans sa variante rifaine. Nous allons voir, dans la partie suivante, les différentes facettes de la musique rifaine aujourd'hui.

De la standardisation musicale à une deuxième vague de musique urbaine engagée

Le processus d'homogénéisation culturelle que connaissent différentes régions touche également le Rif. La domination du modèle marchand promue par les producteurs ainsi que la diffusion des synthétiseurs et des logiciels de musique impactent directement l'expression musicale [1]. Les artistes que nous avons interrogés décrivent la deuxième moitié des années 1990 comme celle du formatage de la chanson rifaine. Certains d'entre eux l'expliquent par la diffusion de ce qu'ils appellent « la musique du style Abdelmoula ». Ce dernier disposait d'un studio d'enregistrement à Nador et durant cette période beaucoup de musiciens le sollicitaient. Pour maximiser son profit et écouler un maximum de produits sur le marché, il introduisait presque le même arrangement sur la plupart des chansons

[1] Nabil Amwaj entretien réalisé le 22/09/2017 à Al Hoceima.

en y rajoutant des paroles souvent futiles. Certaines chansons reprennent les mêmes mélodies de la musique chaâbi tout en les traduisant en *tarifit*. En plus de la standardiser cela introduit, d'après l'un de nos interlocuteurs, une forme de futilité (mouyouâa) dans la chanson rifaine[1].

Alors que dans les territoires du Rif la musique connait une certaine tendance à la standardisation marchande, la diaspora connait pour sa part un second souffle de la chanson engagée. La fermeture de l'horizon politique et des opportunités économiques conduit la jeunesse, y compris les jeunes artistes du Rif, à migrer. Beaucoup d'artistes ont déjà un père de famille qui travaille à l'étranger ce qui facilite leur regroupement familial alors que d'autres cherchent par tous les moyens à atteindre l'« eldorado » européen[2]. C'est surtout en Hollande et en Belgique que va se constituer, au début des années 1990, une petite communauté d'activistes du Mouvement Culturel Amazighe. Ces activistes vont créer des associations et recevoir des subventions pour promouvoir la culture amazighe. Ceci offrira les plus grandes opportunités aux artistes rifains en exil qui vont pouvoir se produire en concert, développer leur musique, enregistrer et s'ouvrir sur de nouveaux horizons.

Dans les années 1980, Jamal Hamid, qui fut membre fondateur du groupe Twattun, crée la plateforme de la jeunesse marocaine lorsqu'il s'installe en Hollande. Cette association qui dispose d'un local, de moyens financiers et d'une riche programmation culturelle [3] va jouer un rôle important dans l'accueil et l'encadrement de la nouvelle vague de jeunes artistes et étudiants qui arrivent au tout début des années 1990. Ces jeunes s'installent, pour la plupart, suite à un regroupement familial avec le père qui travaille depuis plusieurs années en Hollande. C'est le cas, par exemple, du musicien Choukri ou encore de Mohammed El Allati.

Presque en même temps, El Walid Mimoun est invité par la plateforme pour participer à un concert en Hollance. C'est à ce moment qu'il quitte le Rif pour s'installer à l'étranger où il va exercer une influence sur la scène musicale rifaine. Le début des années 1990 voit également l'apparition de l'association Syphax de sauvegarde et de promotion de la culture amazighe qui joue un rôle important dans la mise en valeur de l'identité rifaine et l'accueil des jeunes étudiants venants principalement des campus universitaires marocains pour s'installer en Europe. Les différentes associations reçoivent beaucoup de financements de la part des autorités, obtiennent des locaux ainsi que des moyens techniques pour organiser des activités artistiques et culturelles.

---

[1] Parallèlement à cela, un style de musique religieuse se développe également et réussit à avoir sa part de marché. En revanche, nous n'avons pas pu l'étudier car ce type de musique nécessite à lui seul une recherche approfondie.

[2] Entretien réalisé le 23/11/2017 avec l'artiste Choukri à Amsterdam.

[3] Ils organisent notamment le premier festival amazigh en Hollande en 1988 avec une conférence sur le Rif et la présence d'artistes comme : Idir, Djamel Âllam et Benat Rif.

Cette période qui représente, en quelque sorte, l'âge d'or de la musique rifaine en Hollande[1] voit l'apparition du groupe Imetlaâ[2]. Ils commencent par remporter, en 1995, le grand prix de la compétition de jeunes talents ce qui les rend plus visible. Trois années plus tard, un artiste professionnel[3] originaire de la ville de Safi rejoint le groupe et lui permet de se professionnaliser davantage. Dans les années qui vont suivre, le groupe va s'ouvrir sur les musiques occidentales ce qui donnera, dans les années 2000, un projet Flamengo-Izran avec le groupe NL Mundo. D'après Mohammed El Allati[4] :

> L'idée du projet émerge en 2004 lorsqu'un jeune d'origine marocaine assassine le réalisateur Théo Van Gogh ce qui produit une certaine polarisation au sein de la société néerlandaise. L'objectif de ce projet était de rassembler grâce à la musique en partant de l'idée que les *Imazighen* ont joué un rôle dans la vie harmonieuse en Andalousie et surtout à Granada.

Le groupe Imetlaâ se spécialise également dans l'accompagnement musical des artistes qui viennent du Maroc pour se produire en Hollande tout en menant des partenariats avec des musiciens rifains basés en Europe comme Thawa n'Cheikh Mohend, Milouda, etc.

La scène musicale rifaine commence à décliner en Hollande à la fin des années 2000 suite à la combinaison de plusieurs facteurs. La montée d'un discours islamophobe surtout après l'assassinat du réalisateur hollandais combinée aux coupes budgétaires faisant suite à la crise financière de 2008 n'est pas favorable aux associations culturelles qui dépendent fortement des subventions reçues pour financer les activités artistiques[5]. Enfin, l'éloignement du Rif, l'incapacité à avoir une activité professionnelle exclusivement artistique et l'arrivée des musiciens à un âge où les obligations professionnelles et familiales sont plus importantes complique leur carrière musicale[6].

Les deux grandes villes du Rif connaissent également un réveil culturel amazigh. Le tissu associatif de la ville de Nador débouche principalement sur le développement du théâtre amazigh puis de la production audiovisuelle et cinématographique au moment de la création de la chaîne amazighe. De son côté, la ville d'Al Hoceima voit l'apparition de l'association Nekour en 1991. Elle forme

---

[1] En 1993, par exemple, Syphax organise, d'après l'un de nos interlocuteurs, son premier festival amazigh à Utricht auquel ont participé, entres autres, El Walid Mimoun, Mustapha Ayned, Taghrest, Quousmith et Ba Rachid.

[2] Imetlaâ signifie « les vagabonds » en français.

[3] Hakim Chaman qui n'est pas tarifitophone a exercé pendant les années 1980 dans plusieurs hôtels ce qui lui permettra d'apporter une bonne expérience au groupe.

[4] Entretien réalisé le 25/11/2017 avec l'artiste Mohammed El Allati à Utrecht.

[5] En ce qui concerne la Belgique, Aissa Ouchawi, un acteur culturel amazigh, nous a expliqué, lors d'un entretien réalisé à Bruxelles le 21/09/2017, la faiblesse du soutien financier des institutions belges qui est souvent ponctuel ainsi que les conflits qui empêchent le développement d'une dynamique culturelle amazighe sur le long terme.

[6] Ce constat résulte de l'interview de plusieurs artistes rifains qui étaient prolifiques dans les années 1990 et le début des années 2000 mais qui n'arrivent plus à produire autant.

alors plusieurs jeunes de la région en organisant des conférences avec Quadi Queddour, Mohamed Chafik et d'autres intellectuels amazighs de l'époque. Elle sensibilise également à la mise en valeur de monuments historiques peu connus ou abandonnés. Ces actions vont se combiner avec l'héritage musical existant dans la ville d'Al Hoceima pour donner lieu à une nouvelle dynamique musicale rifaine.

Al Hoceima connait très tôt l'émergence d'une musique occidentale à travers le groupe Berber Experience qui se produit dès les années 1960. Les membres de ce groupe ont côtoyé des artistes espagnols, dans les quartiers où ces derniers ont continué à résider bien après l'indépendance. Ils ont donc appris à jouer la guitare de façon professionnelle et ont été imprégnés par différents styles musicaux occidentaux. Le groupe Berber Experience s'est surtout spécialisé dans l'animation musicale à destination des touristes étrangers que cela soit dans le Club Med ou dans les bateaux de croisière. Même s'il n'a pas chanté en *tarifit*, ce groupe a marqué la génération suivante qui prendra le flambeau en jouant la guitare avec des paroles ancrées dans la langue locale. L'artiste Quousmith[1], qui a côtoyé Berber Experience lorsqu'il était tout jeune, a joué un rôle important dans le développement d'une musique rifaine avec une mélodie occidentale[2] sans oublier le fait qu'il était le premier artiste d'Al Hoceima à avoir enregistré un album. D'ailleurs lorsqu'il l'a enregistré chez Boussiphone à Casablanca cela a créé une onde de choc dans la ville et il a été critiqué par une grande partie des groupes de l'époque qui refusaient d'enregistrer au prétexte que cela les rendrait commercial.

L'un des premiers groupes de musique occidentale d'Al Hoceima et qui s'inscrit dans la chanson contestataire et politique est Thidrin[3]. Ils ont été influencés à la fois par la musique hippie et engagée des années 1960-1970 ainsi que par les premiers chanteurs kabyles comme Djamel Âllam et Idir. Les paroles du groupe Thidrin insistaient sur l'identité amazighe et la mémoire locale de résistance face aux espagnols et au pouvoir central. Le leader du groupe, connu sous le nom Hassan Thidrin[4], explique aussi qu'il a écrit les chansons en mobilisant les Izran collectés dans la campagne chez ceux qui les gardaient en mémoire.

---

[1] Cela signifie « le petit Quacem ». En *tarifit*, on rajoute « ith » pour signifier qu'il est petit. Ainsi « Mith » qui est un autre chanteur veut dire « le petit Mohamed ».

[2] Quousmith a également joué un rôle important d'apprentissage puisque beaucoup parmi les personnes interviewées ont déclaré qu'ils ont d'abord appris à jouer la guitare avec lui.

[3] Thidrin veut dire « épines de blé » en français.

[4] Documentaire réalisée par la chaine Al Jazeera autour du groupe Thidrin : https://www.youtube.com/watch?v=W9L5ZkGYKLQ (consulté le 10/01/2018)

Najib Amazigh avec son Loutar qu'il a personnalisé en y rajoutant une cinquième corde[1].

La transmission musicale entre génération est opérée grâce à des artistes qui donnent de leur temps et de leur énergie pour garder ce lien intergénérationnel. Sullit est un exemple de ces artistes engagés. Il s'agit d'un musicien qui, pour, entre autres, faire face à son handicap, s'exprime grâce à sa guitare et à sa voix. Il a ouvert sa maison à plusieurs jeunes apprentis musiciens et leur a transmis son savoir-faire.

Le lien familial ou de proximité entre des jeunes apprentis musiciens et leurs parents peut aussi jouer un rôle important dans la transmission. Nacer Ouaâziz du groupe Agraf nous a ainsi raconté qu'il a été très influencé par ses oncles maternels qui disposent d'une expérience musicale conséquente en Hollande notamment. Ils l'ont, par exemple, autorisé à reprendre certaines paroles des chansons de leur groupe Anoual. Il les a, pour sa part, adapté à un style Pop-Rock proche des jeunes.

Un contexte favorable a permis l'apparition, à Al Hoceima, de plusieurs groupes mobilisant des mélodies contemporaines tout en chantant en *tarifit*. Après le tremblement de terre qui a durement frappée Al Hoceima en 2004, la phase de reconstruction a été aussi caractérisée par le développement d'un tissu d'associations culturelles dont certaines sont adossées à des groupes ou à des chanteurs en solo. Parallèlement à cela, il y a eu la multiplication de compétitions

[1] Photo prise à Liège, le 18/11/2017

de jeunes talents (festival Lboulevard, Génération Mawazine, Twiza, etc.) qui ont offert aux jeunes des opportunités pour se produire, remporter des prix et se faire connaître. Enfin, les différentes aides apportées par plusieurs institutions dont l'IRCAM ont également joué un rôle important.

Certains musiciens étaient, au départ, réticent à l'usage des musiques rifaines traditionnelles et privilégiaient plutôt les mélodies occidentales. Comme le note Nacer Ouaâziz du groupe Agraf[1] :

> Tu peux jouer des heures de rock mais ça ne va rien bouger chez les gens ici parce qu'ils ne sont pas habitués à l'écouter depuis leur tendre enfance et, qu'en plus, ils ne vivent pas dans le cadre du rock. Ici la personne sort de la mosquée en fouquia, elle boit du thé avec du pain et de l'huile d'olive ; tu luis mets du rock elle te regarde avec des yeux grands ouverts.
>
> Est-ce que tu veux me donner quelque chose qui ne vient pas de moi, de mon identité ? tu veux faire venir un truc d'Angleterre et me l'imposer ici. Ce n'est pas possible. Si je veux écouter de la musique anglaise, je vais directement aller écouter l'anglais qui la joue parce qu'il la maîtrise beaucoup mieux.
>
> Je crois qu'on n'a pas réussit dans notre musique parce qu'on ne s'est pas suffisamment accroché à notre culture et à notre patrimoine.
>
> Regarde Tinariwin ils font le tour du monde et avec leur propre musique locale. Même s'ils savent faire autre chose avec la guitare mais ils vont jouer leur mélodie. Comme ça, ils font connaître leur culture de par le monde. Même s'ils chantent dans leur langue que d'autres ne comprennent pas mais les *feeling* passent.
>
> Donc tous ces groupes de fusion à Hoceima sont revenus au *Adjoun*. Tu peux jouer l'occidental mais il faut le jouer de façon à être basé sur *Izran*. Parce que ce peuple a, dans son inconscient, quelque chose qui le fait vibrer et qui est lié à sa culture.

Donc en voyant la force des Izran qui leur donne un caractère comique ou émotionnel, appréciable auprès du public, les jeunes musiciens se sont, pour la plupart, orientée vers l'héritage musical local.

Ces groupes de la nouvelle scène musicale amazighe comme Agraf, Tifyur, Rif Experience, Rifana, Syphax, etc. vont, par la suite, réussir à transmettre une partie des Izran et des mélodies locales rifaines aux générations montantes qui sont plus réceptives aux musiques contemporaines. Abdelghafour Lazrak[2], enseignant de musique dans un collège à Al Hoceima, nous explique ainsi que :

> Les jeunes que j'ai sont presque tous orientés vers la musique occidentale vu leur âge et l'influence des médias. A la classe quand tu leur fais quelque chose de « Beldi », ils te disent : « Non, monsieur. On veut quelque chose "dial daba". » C'est lorsqu'ils grandissent un peu qu'ils reviennent à leur musique locale et c'est un peu naturel car ils reviennent à leurs origines. Mais heureusement qu'on a aujourd'hui des groupes comme Agraf et Syphax qui produisent de la musique

[1] Entretien réalisé le 19/09/2017 à Al Hoceima.
[2] Entretien réalisé le 19/09/2017 à Al Hoceima.

> contemporaine proche des jeunes et qui comprend des Izran et des mélodies locales.

Certains parmi les membres de, ce qu'on appelle, la nouvelle scène amazighe ont pu baigner dans un environnement qui leur a permis de s'imprégner fortement de la musique traditionnelle pour s'en inspirer par la suite. Farid El Hemdioui du groupe Rifana[1] nous explique ainsi que :

> Mes grandes sœurs pratiquaient l'*Izran* lors des cérémonies familiales comme toutes les jeunes filles rifaines des années 1950. Elles ont donc vécu cela et m'ont influencé.
>
> Moi j'ai personnellement vécu cette expérience d'*Izran* durant mon adolescence. Car même si je suis né à Hoceima on partait assister aux mariages dans mon village d'origine où j'ai vécu cette ambiance.
>
> Ces ambiances d'*Arrays n'Tebrighin* auxquelles j'ai assisté m'ont permis d'accumuler un bagage artistique et lorsque ceci a disparu, j'ai commencé à avoir la nostalgie de ce temps perdu. J'ai alors commencé à essayer de trouver un moyen pour redonner vie à cela. C'est ce qui m'a permis, lorsqu'on a enregistré l'album, de provoquer et de titiller la mémoire collective des auditeurs rifains. On a donc mis une chanson d'*Izran* traditionnelle dans l'album avec un arrangement nouveau et des sonorités différentes. Ceci pousse les rifains à s'intéresser à leur culture et à y revenir. C'est une provocation qui pousse les gens à se poser des questions sur l'abandon de leur culture et de leur musique locale.

D'autres musiciens travaillent plus sur l'introduction d'instruments traditionnels comme *Adjoun* alors que, pour les paroles, ils cherchent plutôt à travailler avec des poètes professionnels. Karim El Marssi nous a ainsi expliqué qu'il mobilise les poèmes de El Walid Mimoun, Omar Boumezough, Said El Moussaoui et d'autres. Le musicien s'occupe quant à lui de transformer la poésie, qui n'est pas adaptée à être chantée, en paroles qui rentrent en harmonie avec la mélodie choisie. Il s'agit donc parfois de réorganiser le poème, d'enlever les descriptions trop longues ou encore de changer certains termes par leurs synonymes pour obtenir une rime en adéquation avec la chanson.

Enjeux et défis contemporains

Les années 2010 ont été marquées par le foisonnement de musiciens et de festivals dans la ville d'Al Hoceima. Le développement d'un tissu associatif qui a bénéficié de plusieurs opportunités de financement a favorisé la production musicale dans la région. A titre d'exemple, le festival Anmugar, qui a lieu chaque été, intègre dans sa programmation quelques activités artistiques liées principalement à la musique rifaine[2]. Le festival Buya, organisé par l'association du groupe musical Tifyur, est un événement dédié à la femme. Il a ainsi permis de rassembler des voix féminines

[1] Ce groupe a remporté le prix IRCAM de la catégorie musique moderne au titre de l'année 2015 pour son album Araghi.

[2] Entretien avec Fouad Dsouli, directeur du festival, le 20/09/2017 à Al Hoceima.

comme celle de la chanteuse du groupe Tifyur, de Saida Fikri ou encore de Silya Ziyani[1]. Les associations auxquelles sont adossés les deux groupes de musiques Agraf et Rif Experience organisent, chacune de son côté, un festival artistique qui voit la participation de jeunes talents.

Les musiciens se produisent également lors des différents festivals qui ont lieu comme celui de Twiza à Tanger ou celui organisé par Bades Foundation à Rotterdam. Ils participent également à certaines activités de l'IRCAM ou encore lorsqu'ils sont invités par le mouvement culturel amazigh dans l'un des campus universitaires. Malgré le faible nombre d'espaces accueillant les groupes de musique, certains jeunes artistes d'Al Hoceima essaient de profiter de la haute saison touristique pour jouer dans les rares hôtels de la ville. Mais généralement, les jeunes musiciens obtiennent les principales opportunités à Tétouan, Oujda[2] ou Tanger.

Le dynamisme associatif et le volontarisme des musiciens ont pu combler, pendant plusieurs années, la faiblesse voire l'absence d'infrastructures artistiques dans la ville d'Al Hoceima[3]. Le mouvement de contestation (Hirak) qui s'est déclenché dans la ville, depuis la mort du vendeur de poisson en octobre 2016, a vu la participation active de plusieurs musiciens. Néanmoins, les arrestations qui ont eu lieu ont également touché des artistes. La chanteuse Silya Ziyani a ainsi passé plusieurs mois en prison avant d'être grâciée. De même, le procès du rappeur Anas Khattabi et du membre du groupe Agraf Badr Boulahjal, au côté des leaders du Hirak, est toujours en cours[4]. Mais c'est surtout l'ambiance dans la ville d'Al Hoceima qui n'est plus favorable à la création artistique[5]. D'un côté, le déploiement policier que nous avons observé lors de notre mission de terrain ne facilite pas l'organisation de manifestations artistiques. D'un autre côté, certains artistes craignent d'être taxés de *âiyyacha*[6] s'ils organisent ou participent à des événements festifs alors que beaucoup de familles ont des détenus en prison.

Malgré l'ambiance morose dans la ville, les musiciens continuent à produire[7]. La tendance générale s'oriente cette fois-ci vers une musique encore plus engagée. D'après les observations et les entretiens que nous avons réalisés, lors de notre passage dans la ville d'Al Hoceima, le soutien au Hirak est palpable y compris

---

[1] Entretien avec Aziz Amerdas du groupe Tifyur le 20/09/2017 à Al Hoceima.

[2] Lors d'un entretien réalisé le 20/09/2017 à Al Hoceima, Khalil le guitariste qui accompagne, entre autres, le chanteur Tarik Farih nous précise qu'il a travaillé, plusieurs fois, avec un groupe originaire d'Oujda pour leurs concerts dans la région orientale et à Tanger.

[3] Entretien avec Yassin Errahmouni de l'association Rif Siglo XXI le 19/09/2017 à Al Hoceima.

[4] Au moment de finaliser cet article en avril 2017. Anas Khattabi et Badr Boulahjal se trouvent à la prison de Casablanca en attendant le verdict de leur procès qui est toujours en cours.

[5] Certains artistes sont très affectés par l'emprisonnement de leurs proches. C'est le cas de Farid El Hemdioui du groupe Rifana, que nous avons interviewé, qui est très touché par la situation de son neveu.

[6] Ce terme est utilisé pour qualifier les personnes qui sont pour le statuquo et contre le Hirak.

[7] Entretien avec l'artiste Soufyane El Bouzakhti du groupe Rif Experience réalisé le 19/09/2017.

chez les musiciens. Malgré les désaccords qu'ils peuvent avoir avec les positions de certains leaders du mouvement, les artistes n'hésitent pas à diffuser des chansons de soutien au Hirak. Des groupes comme Syphax et Agraf ont même produit des clips dans ce sens. De plus, lors de l'édition de l'année 2017 du festival Lboulevard, à laquelle nous avons assisté, Syphax ont remporté le premier prix au sein de la catégorie fusion, entre autres, grâce à cette chanson[1]. Ils en ont également profité pour adresser un message appelant à la libération des détenus du Hirak.

Pour ce qui est des perspectives, l'adoption d'un volet culturel pour le projet « Manarat al Moutawassit » qui comprend, entre autres, la construction d'un conservatoire de musique équipé d'un studio d'enregistrement et d'une salle de répétition pourrait offrir des opportunités pour les artistes de la ville et de ses environs[2]. De plus, la tendance à renouer le contact avec la musique traditionnelle et l'héritage culturel local pourrait favoriser la transmission du savoir-faire artistique entre les différentes générations. Ceci pourrait se traduire par la sauvegarde et la valorisation de la pratique musicale des *Imdyazen* installés à Imzouren (Thawa n'Cheikh Âissa) et à Bruxelles (Thawa n'Cheikh Mohend) ainsi que les mélodies locales et les *Izran* que les vieilles femmes gardent en mémoire. Enfin, les jeunes artistes rifains qui grandissent en Europe peuvent aussi constituer un potentiel de développement de la musique rifaine en l'ouvrant sur de nouveaux horizons à l'image de Fatoum[3] et Numidya[4]. Mais d'autres jeunes artistes qui ont migré à l'étranger après avoir grandi à Al Hoceima essaient également de percer. Il s'agit par exemple de Lina Charif qui chante les *Izran n'Remrah* tout en jouant Adjoun sur scène. Elle a elle-même effectué un travail de collecte des *Izran* surtout auprès de sa grand-mère et des vielles femmes de son voisinage tout en mobilisant ce qui a été collecté par Mohamed El Hajjioui et Mohamed Afquir à Aith Bouayach[5].

---

[1] Nous avons saisi l'occasion du passage de Syphax le dimanche 24/09/2017, lors du festival à Casablanca, pour interviewer le chanteur du groupe Tarik Farih et le guitariste Saâdine Taârabti.

[2] Entretien avec Kamal Ben Laymoun, le directeur provincial du ministère de la Culture à Al Hoceima, le 19/09/2017 à Al Hoceima. Un autre entretien avec le rappeur Rif Gunz Family réalisé le 20/09/2017 dans la même ville explicite les besoins des jeunes rappeurs concernant les difficultés d'enregistrement en studio.

[3] Fatoum est une jeune artiste qui est venue très jeune en Belgique. Voir ce reportage réalisé par Al Jazeera : https://www.youtube.com/watch?v=A0u-P1MRbtM (consulté le 12/01/2018)

[4] Cette très jeune artiste est elle-même fille du guitariste et chanteur Ba Rachid qui fait partie de la génération précédente des musiciens d'Al Hoceima. Elle fut finaliste en Hollande de l'émission de compétition de chansons The Voice Kids et a chanté le refrain Ralla Bouya lors d'un spectacle devant la reine des Pays-bas à l'occasion d'une fête célébrant la fin de son règne.

[5] Interview de Lina Charif sur la chaîne youtube Rif TV : https://www.youtube.com/watch?v=YmURmVefN7c (consulté le 12/01/2018)

Références bibliographiques

Almasude, A. (2001), "Protest Music and Poetry in the Rif: A Study of Identity as it is reflected in the poetry and music of the Imazighen in the Modern Era", *Race, Gender & Class*, 8(3), 114-134 (Amazigh Voices: The Berber Question).

Dahraoui, A. (2014), *Amazigh Culture and Media: Migration and Identity in Songs, Films and Websites*, PhD thesis, University of Amsterdam.

Hart, D. M. (1976), *The Aith Waryaghar of the Moroccan Rif: An Ethnography and History*, Tucson, University of Arizona Press, Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research (Viking Fund Publications in Anthropology No. 55).

Ragoug, A. & El Medlaoui, M. (2013), *La chanson protestataire au Maroc. L'héritage de Nass El Ghiwane*, Rabat, Institut Universitaire de la Recherche Scientifique.

Reysoo F., (1988), *Des moussems du maroc, approche anthropologique de fêtes patronales*, Sneldruk, Drucker.

Danse et chant collectifs dans l'Anti-Atlas occidental

Mbark WANAIM

Ahouaïch n'Laaouad et *ajmak* font partie des danses collectives amazighes les plus répandues dans l'Anti-Atlas occidental. Danses exclusivement masculines, dont le déroulement artistique repose sur des danseurs qui maîtrisent parfaitement l'art de danser, de chanter en chœur et, surtout, qui sont capables d'être en harmonie acrobatique avec le chef, le meneur de la troupe sur scène. Au-delà de leur aspect artistique, *ahouaïch n'Laaouad* et *ajmak* incarnent des symboles dont le fond traduit les traits distinctifs de la culture immatérielle du groupe social qui les vu naître et développer. Le berceau d'*ahouaïch n'Laaouad* est connu dans l'Anti-Atlas occidental. C'est l'espace géographique principalement occupé par les tribus : Ayt Ba-Amran, Lakhssas du plateau et de la montagne, Ayt Brayim, Ssihel, Aglou, Ayt Rekha, Imjjad, Ayt Ifrane, Ida Ou Semlal et Ida Ou Baaqil, entre autres. Quant à *ajmak*, il plonge ses racines dans une zone géographique restreinte, occupée essentiellement par la grande confédération des Achtouken de la plaine et de la montagne. Ces deux formes de danse, malgré leur originalité artistique et l'importance des symboles culturels qu'ils renferment, demeurent un champ d'étude inexploré, voire méconnu. Les enquêtes de terrain réalisées dans le cadre de la présente étude, nous ont permis d'avoir des éléments solides et précieux grâce auxquels nous avons pu saisir la véritable valeur artistique de ces formes de danse collective et leur apport symbolique dans la sauvegarde des traits distinctifs culturels du berceau dans lequel elles sont forgées. Au-delà de la perception officielle, qui associe injustement toutes les formes de danse collective amazighe au folklore, la précision avec laquelle se déroulent *ahouaïch n'Laaouad* et *ajmak* transcende largement cette image négative cultivée. Ils renferment un style artistique authentique et plein de sens. D'où l'importance de l'approcher sous tous les angles possibles afin de pouvoir étudier l'ensemble de ses caractéristiques. Les paroles poétiques échangées pendant le déroulement de la danse font également partie de cet ensemble artistique fort symbolique. Leur analyse permettra de lever le voile non seulement sur le rôle des *inddamen/imariren* dans le déroulement de la danse, mais aussi de comprendre comment ladite danse contribue à perpétuer dans la mémoire locale toute une littérature poétique au sens multiple et dont la valeur scientifique ne saurait être ignorée. Dans la même perspective d'analyse, nous examinerons le point afférent aux difficultés sur lesquelles bute la transmission de cet héritage dans une région affaiblie par les conséquences des mutations sociales.

I - Chant et danse collectifs dans la littérature contemporaine

1 - Problématique de terminologie

Dans l'Anti-Atlas occidental, le chant et la danse collective constituent depuis toujours une source inépuisable dans laquelle la culture amazighe continue de puiser la force pour sa pérennité. *Ahouaïch* et *Ajmak* représentent ce grand ruisseau qui ne cesse d'alimenter cette pérennité. Et ce, malgré les soubresauts engendrés par la mutation sociale. Leur prestige transcende les frontières de leurs berceaux traditionnels. Des danses collectives rythmées dont le déroulement implique une fusion harmonieuse entre les voix, les mouvements, les trépignements de pieds et les sons des instruments employés. Leur exécution simultanée donne souvent lieu à une ambiance lyrique, lors de laquelle le personnage du *rays* concentre tous les regards qui, par ses mouvements acrobatiques, mène frénétiquement sa troupe sous les cris stridents des danseurs émerveillés, en réaction à sa manœuvre et aux youyous des femmes venues assister au spectacle sur la place appelée *asays*.

Aborder *ahouaïch* et *ajmak* sous tous les angles possibles, implique une appréhension terminologique des termes qui s'y associent. Un vocable mesuré, dont le sens ne peut être ignoré du fait des traits caractéristiques des deux styles de danse collective dans l'Anti-Atlas occidental. Soulignons tout d'abord les termes *asays* et *derset,* fort symboliques dans le domaine et intimement liés. Car dans le domaine de la danse collective, on ne saurait approcher le premier sans aborder le second et inversement. On ignore leur étymologie exacte. Dans la perception locale, le terme *asays* fait référence à l'espace dégagé où l'on a l'habitude de se réunir pour danser et chanter à découvert devant le public. Dans d'autres régions, il arrive que le mot *asays* s'efface au profit du mot *abaraz* qui désigne à peu près la même chose, mais avec nuance. Car l'usage du mot *abaraz* est extrêmement lié à *taghzut* (fantasia). Il renvoie au terrain sur lequel les cavaliers se livrent à des démonstrations de manœuvre et de course de chevaux dans le cadre des festivités locales. Le mot *abaraz* est aussi employé par les *imksaouens* (bergers) pour désigner le terrain sur lequel ils organisent un jeu typique, connu sous le nom *timguizzal*. Un sport de combat semblable au Judo, il se pratique avec des règles précises entre deux bergers. Lorsqu'ils font paître leur troupeau dans la montagne, les *imksaouens* en répit, profitant du broutage du troupeau, choisissent un endroit dégagé pour organiser les *timguizzal* à deux. Jeu lors duquel chaque berger use de toutes ses forces physiques pour plaquer son adversaire au sol et l'immobiliser[1]. Quant au mot *derset,* il signifie tout simplement le rang. Les formules d'usage que les *imheddern* (danseurs) emploient lors de la danse le souligne explicitement (*kchem derset :* intègre le rang ou *fogh derset :* quitte le rang). Chez les tribus relevant du territoire de Tata, *derset* est employé pour désigner *ahouaïch* des hommes, parfois celui des femmes**.** Une autre particularité de la danse collective dans l'Anti-Atlas s'illustre dans les noms donnés à chaque type de danse. À l'exception d'*ajmak* dont la signification semble en parfaite concordance avec le nom qu'il porte, la

[1]Il existe d'autres jeux aujourd'hui disparus comme *tablat ntmsudut*, *tablat nTuqqut*, *takura et borzi*.

définition de la danse d'*ahouaïch*, quant à elle, change d'une tribu à l'autre. Il en va de même pour la terminologie qui la renferme. C'est pourquoi *ahouaïch n'Laaouad* peut arborer, selon les territoires, différents noms. Parmi eux, *ahiyyad*. Terme très répandu chez les tribus de Taroudant et de Tata et par lequel on désigne *ahouaïch n'Laaouad*. Cependant, le mot *ahiyyad* n'est pas en usage chez les tribus où ce genre de danse collective se pratique. On y trouve, au contraire, d'autres appellations telles : *lhedert, ahederi ou tahouaïcht*. Le sens multiple qu'incarne *ahouaïch* montre bien la richesse et la diversité des formes de danse et de chant collectifs dans l'Anti-Atlas occidental. Un précieux patrimoine immatériel qui a pu se perpétuer dans le temps et l'espace, dans la mémoire collective locale.

2 - Chant et danse collectifs dans les écrits contemporains

Au début du XXème siècle, dans le cadre de leurs missions de reconnaissance à l'intérieur du Maroc non soumis, des voyageurs et des explorateurs français y ont effectué plusieurs missions qui se sont soldés ultérieurement par la publication des récits de leurs aventures dans le Sous et sa périphérie. Dans leurs travaux, on découvre les différents itinéraires empruntés et les zones géographiques parcourues. Des périples lors desquels les voyageurs téméraires ont pu collecter d'amples détails tant sur l'organisation sociale en tribus que sur l'origine des rapports conflictuels de celles-ci avec le pouvoir central. Leurs exploits ont été rendus possibles grâce au concours bienveillant de la notabilité qui s'est chargée de leur protection lors de leurs déplacements. Un privilège qui a permis à beaucoup d'entre eux de recueillir des données précieuses et de se forger ainsi une idée plus au moins fantaisiste sur le mode de vie et les traditions sur lesquelles repose le fonctionnement de la vie sociale dans chaque tribu. Dans « cette moisson de renseignements […] glanée » (Segonzac, 1910 : 2) pour le compte de l'empire colonial, outre l'organisation sociale et l'histoire de la notabilité locale, les chants et la danse collective ont suscité chez certains voyageurs un intérêt particulier. Tel est le cas du militaire explorateur Ségonzac qui, dans son ouvrage intitulé : *« Au cœur de l'Atlas. Mission au Maroc (1904-1905)»*, évoque *« ah'ouach »* comme une danse populaire et répandue chez les Chleuhs de l'Ouest. Il n'hésite pas à l'assimiler *à l'ahidous* qui se pratique comme danse nationale dans le berceau de l'Atlas (Segonzac, op, cit, p. 335).

Au lendemain de l'instauration du protectorat, l'intérêt colonial pour la littérature orale amazighe allait se préciser dans les choix entrepris par le protectorat. La résistance farouche livrée aux troupes coloniales et la difficulté à administrer les tribus fraîchement « pacifiées » ont fait émerger la problématique de « la culture indigène » et l'importance de son étude dans le but de percer l'âme « indigène ». Dès lors, l'intérêt pour la littérature amazighe revêtit un double enjeu : académique et politique.

Grâce aux premiers travaux réalisés, furent sauvés et retranscrits de nombreux poèmes, des contes et un pan de l'histoire orale. Ce qui a permis d'arracher à l'oubli et à la disparition une partie de l'héritage littéraire amazigh. C'est dans ce

contexte qu'a été étudié l'aspect typique d'*ahouaïch* et les multiples symboles artistique, littéraire et identitaire qu'il renferme. Nous pensons ici aux précieux poèmes recueillis par le commandant Justinard où figure la littérature chleuh, y compris *Ahouaïch*. Telle son œuvre portant sur : « Poèmes chleuh recueillis au Sous » (Justinard, 1925 : 63-108). Texte où l'on trouve des poèmes recueillis dans leur intégralité. Il en va de même pour l'étude intitulée : « Textes Chleuh de l'Oued Nefis » qui, dès la première lecture, fait émerger le rôle saisissant des poètes d'*ahouaïch* dans la production littéraire dans le Sous (Justinard, 1928 : 331-336).

Au-delà de l'aspect purement artistique qu'incarne le déroulement de son organisation, a*houaïch* permet aussi de consolider la cohésion des fractions de la même tribu (Tranier, 1937 : 394). Car l'immortalisation d'un événement heureux survenu dans la communauté par *ahouaïch* incarne l'esprit d'une philosophie purement communautaire, essentiellement basée sur la pérennisation des traditions qui protègent l'esprit solidaire de la communauté. Et cette importance n'a pas échappé aux autorités de contrôle. Les documents iconographiques consultés au fort Vincennes nous le démontrent sans équivoque. On y voit des officiers supérieurs qui, lors de leur tournée dans le territoire relevant de leur commandement, assis sous les tentes officielles bien aménagées, attentifs aux démonstrations acrobatiques des infatigables danseurs d'*ahouaïch,* mobilisés pour danser devant la délégation.

Ce moment de détente pour les uns et de joie pour les autres n'est donc pas anodin. Au fond, il traduit les rapports complexes et les frémissements engendrés par les tentatives d'appropriation de la danse d'*ahouaïch* par l'autorité de contrôle qui, lors des tournées des officiers supérieurs, ordonne souvent aux représentants de l'autorité indigène (caïds/*imgharen*) de faire venir devant la tente officielle les danseurs en vue d'associer leurs prestations artistiques au rituel d'accueil des responsables de haut rang de l'administration coloniale. Cette pratique d'association et d'instrumentalisation allait permettre au protectorat d'introduire *ahouaïch* dans ses festivités officielles. En effet, l'idée d'instrumentaliser ou d'introduire *ahouaïch* dans les festivités officielles n'est pas nouvelle. Elle remonte à l'ère des anciens puissants caïds ou *imgharen* habitués à recevoir dans leurs somptueuses casbahs *tirzzifin*[1] de leurs administrés, venus leur apporter des *hediyya/cadeaux ;* soit pour s'associer à la joie du chef de la tribu, à l'occasion d'un événement heureux, soit pour lui témoigner leur dévouement.

Au paroxysme de l'action coloniale dans le Sous des années 1920 arriva au Maroc, en 1925, la journaliste Titayna travaillant pour le compte de la revue parisienne « *Lectures pour tous* ». Sa mission a pour but de réaliser des rapports sur l'action du protectorat entreprise dans le Sud de l'empire chérifien traditionnellement réputé pour son instabilité politique et l'hostilité de ses tribus au pouvoir central. Son

[1]T*irzzifin* est le pleuriel de *tarzzift :* rituel que l'on organise uniquement lors des événements heureux. La *tarzzift* désigne le cadeau (présent) porté par un groupe d'individus en cortège/*akabar* et remis à la famille concernée.

arrivée à Marrakech, en 1927, a coïncidé avec les préparations du convoi sultanien à destination de la zone « pacifiée » dans le Sud, désormais sous le contrôle français. Une tournée symbolique pour laquelle les autorités coloniale et chérifienne sont activement à pied d'œuvre. Car cela fait un demi-siècle qu'un convoi sultanien n'a pu sillonner ce territoire. Une fois constitué, le convoi sultanien s'ébranle pour le Sud escorté par l'armée française. Titayna en fait partie. Après avoir parcouru l'immensité du territoire « pacifié », le périple sultanien s'achève à la casbah de Talaïnt n'Aït Jerrar qui fut le dernier poste avancé au sud de Tiznit. Les détails de ce grand périple ont été soigneusement notés par la journalise. Son article, intitulé : « Dans le Souss fermé avec le sultan » (1927 : 42-55), renferme les grands moments du périple sultanien. On y apprend que le sultan et sa suite, à leur arrivée dans le territoire de Chiadma, furent reçus par son serviteur, le caïd Khoubbane. Après avoir passé en revue un détachement de cavaliers alignés, le sultan franchit le grand portail du complexe de son serviteur. Il fut accueilli par une troupe d'*ahouaïch,* dont la danse résonnait fort entre les murs crénelés de l'édifice. Et Titayna de noter : *« nous nous amusons un instant des danseurs infatigables qui sautent d'un pied sur l'autre en un rythme magnifique, puis notre groupe se disperse et chacun part à la recherche d'un gîte pour la nuit »* (Titayna, op. cit, p.44).

Le lendemain, le convoi reprend le chemin pour atteindre le poste de Talaïnt n'Aït Jerrar en passant par Tiznit. Après avoir passé une demi-journée à la localité des Aït Jerrar, le sultan et sa suite retournent à Tiznit le jour même. A son arrivée dans cette ville, il fut accueilli par le pacha qui semble avoir tout préparé pour le sultan. Des troupes d'*ahouaïch* furent appelées pour animer l'ambiance lyrique qui s'était emparée de la population amassée autour du lieu de sa résidence. Les danseurs d'*ahouaïch*, quant à eux, ne cessaient, depuis l'entrée du sultan dans la ville, de se livrer à des démonstrations de danse acrobatiques. Une ambiance qui allait marquer davantage l'esprit de la journaliste Titayna. Elle trouve la danse d'*ahouaïch* fascinante et sublime, vu ses caractéristiques artistiques qui lui sont propres. Dans sa chambre, alors qu'elle fut emportée par ses souvenirs de Paris, brusquement elle entendit dans la cour le bruit strident des danseurs d'*ahouaïch.* Elle se précipite pour assister au spectacle. De près, elle put observer ces danseurs d'*ahouaïch* « endiablés » aux ordres de leurs *rays*, tous emportés par la joie de l'événement.

> « Des indigènes, en tunique courte, semblables à des démons du feu, allument au milieu de la cour un immense feu de brindilles. Tout autour, serrés les uns contre les autres en demi-cercle, une centaine d'hommes commencent à danser un "aouache" (danse de joie). Devant eux, un homme, le meneur, exécute le pas reproduit avec un ensemble parfait. Dans l'ombre, des tam-tams et des castagnettes de fer rythment animalement le chant guttural qui accompagne les claquements de pieds et les frémissements d'épaules » (Titayna, ibid : 47).

Fin des années 1920, l'amour éprouvé à la danse d'*ahouaïch* allait amener certains passionnés européens à apprendre à danser à l'instar des danseurs ichelhin

d'*ahouaïch*. Le cas de Jeanne Ronsay en est l'exemple patent. Elle réussit à se perfectionner en cette danse après avoir appris auprès des danseurs chleuh des techniques propres à leur danse. Le 15 décembre 1929, aidée par l'un de ses élèves (M. Harry), la passionnée réussit même à reproduire avec brio les pas des petits danseurs chleuh, au salon d'Automne de Paris, devant un public aussi attentif. «Pour la première fois, en Europe, nous avons pu, grâce à son art savant et subtil, voir reconstituer devant nous une danse Chleuh et une danse du Souss qui enthousiasmèrent les connaisseurs » (Le Ménestrel, 1929 : 6). Le 28 mai 1932, dans le cadre de ses activités littéraires et musicales, la Société archéologique de l'Orne fit associer à son activité le célèbre compositeur, Mény de Marangue, connu pour ses études et ses œuvres marocaines. Sa conférence s'est soldée par la projection d'un documentaire sur le Maroc et l'organisation d'un concert musical, lors duquel la célèbre danseuse Jeanne Ronsay s'est à nouveau distinguée, après avoir réussi à reconstituer *« l'ambiance marocaine avec les danses de pieds si caractéristiques des danseurs chleuhs »* (Le Ménestrel, 1932 : 283).

Aussi varié que l'aspect du territoire dans lequel elle s'est forgée, la danse d'*ahouaïch* n'*Louad,* malgré l'importance et la place qu'elle occupe dans le champ artistique de l'Anti-Atlas occidental, elle demeure une danse fort mal connue. Soulignons aussi que l'évolution sociale a été à l'origine d'importants déplacements de sens d'*ahouaïch.* Il en va de même pour les tentatives de son instrumentalisation. D'où l'intérêt à l'approcher en vue d'en mesurer l'impact de la mutation sociale tant sur le déroulement d'*ahouaïch* que sur les difficultés sur lesquelles bute sa transmission dans une région tachlhitophonne ébranlée par le phénomène de l'urbanisation. Pour des raisons de méthodologie, notre choix d'analyse se limitera à étudier la danse d'*ajmak* et d'*ahouaïch n'Laouad,* vu leur valeur artistique pour la pérennité de la culture amazighe dans une région considérée depuis fort longtemps comme étant l'un des berceaux vivants des arts amazighs.

II – Troupe d'*ajmak* : composition et déroulement de la danse

Ajmak représente le premier échantillon de la danse collective masculine sur lequel repose cette étude. Ses caractéristiques et son déroulement n'ont rien de comparable avec *ahouaïch n'Laouad* ou encore celui de Tata, connu localement sous le nom d'*ahnaqqar*. Une danse atypique qui rayonne encore sur l'espace territorial qu'occupe actuellement la grande confédération des Achtouken[1]. Autrefois, celle-ci se composait de seize tribus de la plaine et quatre de la montagne. Le rapport établi le 26 janvier 1928, par le lieutenant Olloix, chef du bureau des Affaires indigènes de Biygra, renseigne sur les noms de toutes les tribus faisant partie de la confédération (SHD, Olloix, 1928 : 3H439). C'est dans cet espace géographique que la danse d'*ajmak* s'est forgée. Son influence a transcendé les frontières. La preuve, elle se pratique également dans la périphérie de la confédération. Chez les tribus

[1]Les Achtouken occupent toute la partie sud-ouest de la plaine du Souss au nord de l'Assif Ulghas (Masset).

Irsmouken et Lmaader en particulier. Quant à la tribu Masset, la danse d'*ajmak*, jusqu'aux années 1970, comptait parmi les danses collectives amazighes les plus populaires, que les habitants pratiquaient lors des mariages. Aujourd'hui, cette danse, tout comme celle de *tahouaïcht n'Timgharine* (danse féminine), a disparu du champ artistique de la tribu de Masset, faute d'avoir pu surmonter les obstacles sur lesquels bute sa transmission. Selon Boumisser Abdeslam[1], la menace guètte également *ahouaïch n'Laouad* et la danse des Ismgan[2].

Revenons au déroulement d'*ajmak*. À l'instar d'*ahouaïch*, *ajmak* est soumis à des règles qui encadrent son déroulement et sur lesquelles repose la hiérarchisation des rôles pendant la danse. Son organisation implique la réunion des éléments suivants : tout d'abord, la présence des deux *imariren* (poètes) sur lesquels repose le déroulement de la joute poétique *(urarens). Amrir* (poète) représente la pièce maîtresse dans le processus du déroulement d'*ajmak*. Le rôle des *imariren* consiste à animer la joute qui s'élabore dans l'improvisation et dans un style chorégraphique simple et monotone. D'après les renseignements recueillis sur le terrain, la joute initiée par *imariren* varie selon l'évènement ayant donné lieu à son organisation. Pour l'essentiel, on peut y distinguer trois types de joutes. Le premier est du genre littéraire. Sa particularité s'illustre dans la nature du vocable employé dans la construction des vers condensés et truffés de termes à vocation philosophique et littéraire. Leur compréhension implique une maîtrise incontestée de la langue et le sens multiple des mots. Ce genre de joute poétique à forte valeur littéraire est l'œuvre de grands poètes tels : Saïd Uzru, Lhaj Hmad Rrih et Hmad U Dris, Ahentja, Hmagh Aghida. Tous excellent dans la joute poétique. Lors de leur rencontre, ils commencent souvent par des paroles proverbiales dont la compréhension nécessite une connaissance approfondie du vocabulaire local. *Tanddamt tamjahdit* (joute moyenne) est le deuxième genre de la joute en la matière. Durant la danse, les poètes qui l'animent emploient des termes dont le sens est compréhensible de tous, à travers lequel le public peut saisir la nature du sujet autour duquel gravite la joute. Enfin, le troisième type est du genre comique. Selon notre informateur, ce genre de joute poétique a disparu[3]. Il n'existe plus dans la région. Autrefois, les poètes des deux groupes se déguisent et se mettent devant le rang des danseurs. L'un joue le rôle d'un homme marié tenant le chapelet à la main, l'autre se déguise en femme portant un foulard sur la tête. Dès lors, le faux couple s'engage dans un échange verbal et dialogue poétiquement.

Les danseurs constituent le deuxième élément indispensable à la danse d'*ajmak*. Leur fonction s'illustre dans le rôle d'appui qu'ils apportent en tant que choristes au service des deux *imariren* pendant la joute. À leur arrivée à *asays*, ils forment la *derset*[4]/ rang dont le nombre varie entre 30 et 50 *imhhdern* (danseurs). Une fois

[1] Chercheur à l'IRCAM, interviewé le 18 novembre 2016.
[2] Danse des esclaves affranchis.
[3] Saïd (J), extrait du témoignage recueilli, le 6 décembre à Aït Melloul.
[4] *Dreset* : rang formé de plusieurs danseurs.

alignés, serrés, épaule contre épaule, homogènes dans leur habillement et en parfaite harmonie dans l'exécution de leur mouvement et dans leur voix mélodieuse, ces danseurs, pourtant formant l'unique rang, se composent en effet de deux groupes. Ils sont distinguables pendant la joute poétique. A l'extrême gauche du rang, se trouvent le premier *amarir* et son adjoint. A l'autre bout, se tiennent le second *amarir* et son adjoint. Lorsqu'il s'agit des danseurs de la même fraction ou du même village, tout le monde porte le même habillement. Quand il est question d'une fête ou d'un évènement à célébrer et pour lequel sont invités des troupes d'*ajmak* issues de tribus différentes, la couleur de leur habillement peut être différente.

Toutes ces caractéristiques ont fait ressortir la remarque selon laquelle la danse collective amazighe dans l'Anti-Atlas occidental est très structurée. Elle s'élabore dans une organisation complète. D'où la répartition minutieuse des rôles hiérarchisés pendant le déroulement de la danse.

Quant au déroulement d'*ajmak*, il est soumis à un processus qui repose sur deux épisodes clés. Le premier se déclenche à l'arrivée des *imariren* à *asays,* accompagnés de leurs adjoints et les danseurs. Lorsque ceux-ci forment le rang, l'un des *imarirn* prend l'initiative et improvise quelques vers que les siens reprennent et chantent tour à tour pendant quelques minutes. Ce vers d'inauguration commence souvent par une invocation de Dieu : « Iha layl lalayl Iga bismi llah n Rebbi Aoual Immim ni ». Puis, lui succèdent des vers échangés avec lesquels les deux poètes s'adressent fort courtoisement des compliments. Pendant que ce vers d'invocation continue à être chanté en chœur, les deux *imariren*, assistés par leurs adjoints, s'activent auprès des leurs. Chacun fait apprendre à son chœur les poèmes par lesquels il souhaite inaugurer ou interpeller son émule. Au fur et à mesure, la joute s'échauffe. Soulignons que tous les poèmes chantés pendant le déroulement d'*ajmak* sont improvisés. Lorsqu'un des *amarir* reçoit le signal de ses hommes, qu'ils ont bien retenu les vers que son adjoint leur a fait apprendre, des claquements des mains résonnent immédiatement pour avertir son émule et son chœur du début de la joute poétique. Ces techniques d'organisation sur lesquelles repose le déroulement d'*ajmak* sont fort semblables à celles d'*ahouaïch* de la région d'Aghbar du Grand-Atlas que Robert Montagne a étudié en 1925. On n'y voit aucune différence. Qu'il s'agisse d'*ajmak* des Achtouken ou d'*ahouaïch* des hameaux éparpillés sur les hautes vallées d'Aghbar, le constat est le même. « Chaque vers est repris et redit par les deux rangs, jusqu'au moment où la réponse est trouvée. Le rythme est donné par deux tambourins, par les battements des mains, un balancement régulier du corps et le bruit des talons qui frappent la terre en cadence. Aussi longtemps que le veulent les poètes, le chant se prolonge, repris par les deux chœurs "*ar t'tasin aït uhwas lgha*" » (Montagne, 1925 : 19). Les sujets abordés par les deux i*mariren* dans leur réplique poétique concernent l'actualité, la politique, les problèmes d'ordre social, l'amour, la spiritualité, etc.

Les poètes d'*ajmak*, outre la place clé qu'ils occupent pendant le déroulement de la danse, produisent également des poèmes pour le compte des artistes *rouays*[1]. Ils seraient mêmes à l'origine de la célébrité de beaucoup d'entre eux. Nous faisons allusion ici aux grands poètes tels : Lhaj Hmad Errih, Hmad Ou Driss, Said Azrou, El-Mehfoud Bou Lbkhour. À ce sujet, Saïd (J) apporte des précisions pour appuyer son témoignage. « Les poèmes chantés par certains *rouays* et groupes ont été produits par les poètes dont je viens de dévoiler les noms. Il y a un pacte secret qui réunit les deux parties. Les artistes en général travaillent souvent dans la discrétion totale. Les *rouays* achètent les poèmes aux poètes précités avec l'engagement d'honneur de ceux-ci de ne jamais divulguer au public les termes de la transaction scellée oralement »[2]. Notre informateur (Saïd. J) semble avoir détenu des informations précises à ce sujet[3]. Quoi qu'il en soit, "l'école" d'*ajmak* a pu marquer par l'imagination de ses poètes la chanson des *rouays.* Cette notoriété qu'*ajmak* a acquis dans le milieu artistique des r*ouays* a toujours intrigué le regretté *rays* Albensir, lui qui est issu de la grande tribu des *Ilbensiren* réputée pour ses poètes surdoués. Lors d'une visite effectuée à Aït Ouadrim au début des années 1980, Albensir, sans ménager ses propos, va crânement dans le but. Il souligne à son hôtesse que la tribu d'*Ilbensirn,* dont il est issu est un véritable vivier de poètes confirmés. Une manière pour narguer les *imariren* d'*ajmak* en jetant un voile d'incertitude sur leur statut de poètes. Pour appuyer ses dires, Albensir est allé plus loin en demandant à la partie invitante de lui désigner un poète pour évaluer ses performances en poésie. Ecorché vif, l'un des *imariren (*Hmad Aghida), alors présent, s'est manifesté et se présente au *rays* Albensir. Tout le monde était à bout de souffle. Spontanément, Albensir saisit entre ses doigts un petit caillou se trouvant devant lui et interpelle immédiatement Hmad Aghida voulant le défier, d'une manière à lui démontrer qu'il est intarissable en matière de poésie improvisée.

ikun taẓrut-ad mẓẓiyn nerba mamu ra tg?

Ce petit caillou que je porte, à quoi pourrait-il servir ?

Dans le but de déstabiliser Albensir devant son public, Hmad Aghida trouve la parade et lui réplique sur le champ par un vers plein de sous-entendus, auxquels Albensir ne s'attendait pas.

a stt-imzi yan iẓul-ak srs alln

---

[1]Les interviews réalisées le 6 décembre 2016, avec Saïd Jalil à Aït Melloul et Boutir Tayeb à Agadir, m'ont permis d'avoir la certitude de l'existence de liens avérés entre certains grands chanteurs *rouays* et les poètes d'*ajmak*.

[2] Saïd (J), extrait du témoignage recueilli, le 6 décembre à Aït Melloul.

[3]Lors de l'interview, Jalil donne les noms des poètes ayant produit des poèmes pour le compte des chanteurs *rouays*. Tels Lhaj Hmad Errih pour le groupe Oudaden, les *raysa* Reqiya Talbensirt et les regrettés *rouays* Jamaa El Hamidi et Saïd Achtouk. Hmad Ou Driss pour les *rouays* El Haj Idder et Hmad Ou Mast ; Said Azrou pour Hassan Arsmouk et El-Mehfoud Bou Lbkhour pour les *rouays* Mohemmad Aba Amran et Ali BelLahsen Ou Troudant.

On le moud. Sa poudre nous servira d'antimoine pour vos yeux !

Sous-entendu (Hmad Aghid prend Albensir pour une femme, dans le but de l'humilier, en lui proposant de lui maquiller les yeux avec la poudre).

Une fois la joute terminée entre les deux *imariren*, entrent en scène les tambourinaires qui se mettent soit devant le rang des danseurs après avoir formé le leur, soit ils intègrent le rang initial des danseurs, à l'exception de leur chef. Quand ils l'intègrent, ils se mettent généralement au milieu des deux groupes. Et le rang s'élargie ainsi d'une manière significative. L'arrivée des tambourinaires à *asays* sonne le dernier épisode du processus de la danse, lors duquel « Le chant étant collectif, les voix diversifiées se mêlent au rythme du tambourin, d'applaudissements et d'ondulation corporelles » (Bounadi, 2004 : 94). Les sons conjugués de ceux-ci donnent lieu à un rythme qui s'harmonise avec les manifestations gestuelles, les claquements des mains et les trépignements des pieds des danseurs pendant leurs mouvements acrobatiques. Au nombre restreint (10 à 12), dans certaines régions de l'Anti-Atlas occidental, les tambourinaires forment leur propre rang en se mettant à genou devant celui des danseurs. Dans ce second rang, on peut distinguer trois types de tambourins. Le premier porte le nom de la danse d'*ajmak* elle-même. Lors de celle-ci, il peut y avoir six à huit tambourins. Ils sont distinguables par leur dimension différente du reste. Ils sont fabriqués à base des mêmes matériaux, mais sur mesure d'une manière à ce que le son qu'ils produisent soit différent des autres tambourins. D'où les différents sons et tonalités que leurs manieurs parviennent à transformer avec subtilité en un véritable rythme musical propre à la danse d'*ajmak*. Outre le cadre circulaire en bois, le tambourin *ajmak* est fabriqué dans une toile à base de peau de vache ou de chèvre moins taillée, pour atténuer le bruit et rendre ainsi le son produit moins grave et profond. Manier le tambourin d'*ajmak* nécessite un effort physique conséquent pour maintenir le rythme du son tout au long de la danse. Quant au deuxième type de tambourin, il s'appelle *asender*. Il est porté par un seul percussionniste. De cercle petit par rapport au premier, fabriqué dans une peau bien taillée et fine, le tambourin d'*asender* est conçu sur mesure, de manière à produire un son serré et aigu. Pendant la danse, il est tenu par le chef de la troupe qui le manie avec dextérité, d'une manière à ce que la pulsation réalisée s'harmonise à la fois avec la tonalité de tambourins d'*ajmak* et les claquements des mains des danseurs. Quant au troisième tambourin employé, il s'appelle *agullay*. Son rôle est de produire un son capable de s'harmoniser à la fois avec les sons des tambourins d'*ajmak* et d'*asender*. Lorsque les tambourinaires entrent en scène après la fin de la joute poétique, une partie de danseurs (groupe A, à titre d'exemple) reprend la moitié du dernier vers que leur a fait chanter leur poète et le rechante. Tel : « Oua Ouilli D bedda n'Tmiggir gh asayas ». Le groupe (B) du second poète, leur répond par la formule « Iha Lay Li Layl ». Avec le rythme et la mélodie des tambourins, la cadence s'accélère et les danseurs changent spontanément d'ambiance. Ils associent à leur chant des techniques du corps que les deux

groupes se relayent, telles les claquements des mains et les trépignements des pieds, accomplies collectivement en même temps que leurs meneurs en face. Tout se fait dans une ambiance lyrique. Connu localement sous le nom de *tamssust,* la phase des techniques du corps est le dernier épisode de la danse d'*ajmak*, lors duquel les danseurs enchaînent une série de mouvements gestuels jusqu'à leur épuisement physique. Les danseurs viennent de différents horizons sociaux. Pendant la danse, on trouve dans le rang toutes les catégories sociales confondues : riches, moins riches et pauvres (grands joailliers d'Agadir, menuisiers, commerçants, stylistes, peintres, entrepreneurs, etc.). Tout le monde se réunit pour danser collectivement sans que le statut social de l'un ou de l'autre ne soit un handicap pour la cohésion de la troupe.

Mais qu'en est-il du devenir d'*ajmak* dans une région démographiquement affaiblie et durement ravagée par les multiples formes de flux migratoires interrégionaux ? Rapportés par Oubass, lors de l'activité de l'association « Générations et Cultures », les fragments poétiques suivants lèvent le voile sur l'impact de la mutation sociale sur le devenir d'*ajmak*. Des vers forgés dans un style littéraire soigné et qui démontrent non seulement la perspicacité de leurs auteurs, mais aussi la puissance du vocable employé pour que la métaphore ne l'emporte pas sur le sens ou le fond du sujet abordé.

hann ajmak-ad idda nit kmmeln

iga zund murali uqccab lli tluḥen midden

saches que la danse d'ajmak tombe en désuétude

elle ressemble à l'habillement que l'on abandonne

Ou encore :

yallah uyallah

imik n uzghur asa d-telddi talmncart

ô Dieu ô Dieu

c'est en la graissant qu'on tire la scie

Les changements qui se sont succédés dans la région, suite à l'évolution sociale et au désenclavement, ont beaucoup affecté la structure tribale au sein de laquelle *ajmak* s'est forgé. D'où la régression de son prestige dans son propre berceau. Aujourd'hui, la jeunesse penche vers les modèles artistiques empruntés au milieu urbain où le *darija* règne en maître. Telle est l'une des origines des difficultés sur lesquelles bute la transmission non seulement d'*ajmak*, mais encore de l'ensemble des pratiques artistiques amazighes. Créée en 1997, dans le but d'associer la population à son combat de sauvegarde de la danse d'*ajmak*, l'association « *ajmak*

Sous » a, depuis sa création, initié plusieurs activités destinées à réhabiliter la danse en incitant les jeunes à renouer avec les traditions artistiques des ancêtres. Une mission qui a fini par la création d'une très belle troupe d'*ajmak*, dans le rang de laquelle se trouvent des danseurs et poètes issus d'horizons sociaux et géographiques divers. Avec l'action associative, *ajmak* semble avoir trouvé un allié grâce auquel il a pu conquérir plusieurs festivals au Maroc. Une nouvelle aventure de sauvegarde et de sensibilisation qui s'enclenche sans pour autant se rassurer de son avenir incertain.

III - Troupe d'*ahouaïch n'Laaouad*, composition et déroulement de la danse

Ahouaïch n'Laaouad est une danse exclusivement masculine dont l'organisation repose sur la hiérarchisation des rôles que s'attribuent les différents éléments que compose le chœur. Bien que le mot « *ahouaïch* » désigne les multiples formes de la danse collective dans l'Anti-Atlas occidental et la périphérie, la pratique et sa conception de cette danse diffèrent d'une région à l'autre. Comme tous les autres types de danse collective, *ahouaïch* est avant tout une danse de joie que l'on organise pour immortaliser les moments de réjouissances dus à un événement heureux survenu dans la communauté. L'enquête de terrain, effectuée dans l'Anti-Atlas, a permis de saisir les traits distinctifs de cette danse séculaire. Le premier concerne le rythme et la mélodie particulière que produisent les instruments de musique employés lors de la danse ; le deuxième s'illustre dans les refrains chantés et que l'on appelle localement *tiyyat.* Quant au troisième trait, il concerne l'aspect harmonieux des trépignements des pieds et des claquements des mains des danseurs, aux ordres de *rays.* Mené royalement par celui-ci, les danseurs se laissent très rapidement emporter par la mélodie des instruments et l'ambiance lyrique qui règne à *asays*. Côte à côte, bien alignés, attentifs, les yeux rivés sur leur *rays*, les danseurs ? se livrent à des mouvements mesurés que leur ordonne le meneur d'exécuter et qu'ils réalisent simultanément et en parfaite symétrie. A*houaïch n'Laouad,* abordé ici, concerne un style unique en son genre et très répandu chez les tribus des Ayt Ba-Amran, Lakhssas, Ayt Brayim, Ssihel, Aglou et leur périphérie.

A la différence d'*ajmak,* dont l'identité repose sur *tanddamt* improvisée par les poètes pendant la danse, *ahouaïch n'Laaouad* doit sa notoriété au style harmonieux et sensationnel que lui procure la mélodie des instruments et les chants des danseurs viscéralement en symbiose avec le rythme musical et les mouvements acrobatiques du chef qui « exécute des pirouettes, pousse des hurlements » (Berger, 1937 : 67). Dans la région où notre enquête a été réalisée, *ahouaïch n'Laaouad* se déroule suivant un rituel bien précis, connu de tous. Lorsqu'il s'agit de fêtes villageoises (mariage, circoncision et naissance), la famille chez laquelle l'heureux événement s'est produit, fait répandre la nouvelle parmi les voisins et la grande famille. Dans ce genre de festivités, la coutume prime sur toute autre considération. La famille concernée choisit un jour de la semaine pour fêter l'événement auquel elle invite les voisins et les proches. S'il s'agit d'un mariage à célébrer, le chef de la famille invite aussi les danseurs d'*ahouaïch* pour immortaliser l'événement.

« *Achkaten s'temghra Ass lkhmiss, imensi gh dari* » « Venez au mariage que je compte célébrer jeudi. Je vous attends pour le dîner ».

Une fois arrivés chez la famille invitante, on les reçoit et les installe dans le plus grand salon de la maison *(assqqif)*. C'est là où ils vont être servis avant de se livrer à la première partie d'*ahouaïch*. Celle-ci se déroule suivant le rituel et les règles d'usage. Contrairement à *ajmak*, cette première partie d'*ahouaïch* est entièrement dominée par des chants d'amour et ceux qui traitent de la vie sociale et que l'on appelle localement *tiyyat*. L'*amhedder* qui est excellent le plus dans les *tiyyat* chante alors ce premier vers deux ou trois fois, le temps qu'il soit compris et appris par les siens. Les danseurs/*imheddern*, tous assis dans l'*assqqif,* lorsqu'ils chantent ils se scindent spontanément en deux groupes. Le premier morceau du vers est chanté alors par le premier groupe ; sa suite, par le second. Assis, détendus et grâce à leurs voix veloutées, les danseurs chantent et mènent collectivement la cadence en se transformant en véritables chœurs. Un seul vers peut-être chanté et répété pendant une dizaine de minutes ou plus. Le rythme tenu par les choristes va être renforcé et accentué davantage lors de l'entrée en scène des tambourins et du *naqqus*[1] qui, par leurs mélodies rythmées aux voix qui chantent, réalisent une harmonie sensationnelle qui emportent les esprits et qui plonge tout le monde dans une ambiance lyrique. Celle-ci va atteindre son summum lorsque deux des danseurs font irruption au milieu des choristes pour se livrer avec brio au duel du trépignement des pieds, appelé localement *rrekez.*

Cette démonstration artistique ne peut être effectuée que par des danseurs aguerris en danse de pieds, souples et capables de produire des trépignements mesurés en harmonie avec l'intonation des voix et le rythme mélodique tenu par les tambourins et le *naqqus.* Lorsque les protagonistes manifestent les symptômes de fatigue, ils se retirent. Immédiatement, les flûtistes entrent en scène. Leur rôle est primordial dans ce processus. Car la fin de cette première partie repose entièrement sur leurs mélodies fascinantes. Rapidement, ces flûteurs imposent leurs mélodies et mènent la cadence du rythme. L'acoustique musicale prend alors de l'ampleur avec l'appui rythmique que leur procurent les tambourins, le *naqqus* et les claquements stridents et mesurés des mains. Deux autres nouveaux danseurs excellents dans les trépignements des pieds se mettent au milieu pour se livrer aux dernières démonstrations d'ondulation corporelles. Scène qui dure dix à quatorze minutes avant la clôture spontanée de la première partie. Lors de celle-ci, les bribes poétiques chantées *(tiyyat)* gravitent pour l'essentiel autour de l'amour, l'éloge, la gloire, la vie qui est pleine d'écueils, la mort, la perfidie, l'amitié, etc. L'enquête de terrain, menée en territoire de la tribu Lakhssas, a permis de recueillir quelques bribes chantées par les danseurs d'*ahouaïch* dans des fêtes et des cérémonies. En revanche, la mémoire locale ne retient pas les noms des poètes qui les ont chantés. Une zone d'ombre qu'on ne peut clarifier. Cependant, les chanter régulièrement

[1]Tombour de frein de voiture transformé en instrument qu'on frappe au moyen de deux baguettes en fer.

dans les mariages et les fêtes a permis de les conserver dans la mémoire collective. Au sens multiple, le vocabulaire employé dans leur construction est emblématique. Il illustre la capacité des poètes anonymes à produire des vers métaphoriques et dont la compréhension implique une connaissance approfondie de la langue dans laquelle ils sont forgés. Les fragments recueillis incarnent cet aspect philosophique[1].

Tiyyat (chants)

Chants/ *Tiyyat* en tachelhit	Traduction approximative
walay lay ila aha wahan awa han zzman-ad ur igi aghar yan wass wahan awa tamunt n wabadan a tra luqt	Ô imprudent (e) ! Sache que la vie conjugale n'est pas un jour. C'est un engagement à vie !
merḥba leḥbaq rriḥt a iṭṭaf iggi wazzar agha tbenghaln ig-t-inn uẓenkḍ meẓẓiyn rẓemn i wazzar ar tbenghaln	Ô basilic, bienvenu ! Ton odeur sublime. Etalé sur les franges, on le voit sur les cheveux d'une gazelle aux cheveux ondulés
wa ghid a igan agadir a lmalayk ula tijdaɛin ghid agha tlalnt	Ô anges ! C'est ici agadir où sont nées les pouliches
walaynni awddi istahlla lmakan-ad gis lacjar waḍil d isura waman	Quel beau paysage nous offre cet endroit. On y trouve des vignes à raison entourés de ruisseaux.
Inna-nu wa inna yugi-yi lḥenna afus iggut-as lḥamed ar iḥḥerg tiḍuḍin	Ô maman ! Le henné trop acide, ma main le refuse. Il me brule les petits doigts
ifulki wawal igh gis illa ṣṣwab ifulki bedda ya ur ittinin lɛib	Une belle parole au sens mesuré est toujours appréciée. Les personnes qui ne disent pas de méchancetés
wa tijdaɛin a tigilalin munamt ati d ufulki-nnunt	Ô pouliches aux franges longues ! Emportez avec vous votre beauté
wa yissan awa wa yissan id bulḥruza kullu leḥsab as tellam gh ubaraza	Ô chevaux bien harnachés, tous alignés pendant la fantasia !

[1] Bribes recueillies, à Lakhssas le 26 septembre 2016, auprès du danseur Tlamid.

Quant à la seconde partie, elle s'effectue dans l'espace appelé *asays* : un espace dans lequel les *imhddern* se livrent à un rythme de danse très poussé, qui demande un engagement physique conséquent pour pouvoir danser et chanter devant le public. D'où l'origine du nom attribué à cette seconde partie « *ahouaïch n derset* » *ou* « *lhedret n derset* ». Les aspects social, culturel et artistique qu'incarnent les fêtes villageoises (mariage, naissance, circoncision…) ont permis à cette forme de danse collective de se perpétuer dans la mémoire locale. Avant leur sortie pour émerveiller le public, les danseurs s'habillent en jellabas légères, mettent le turban traditionnel sur la tête et portent le grand poignard à manche recourbé et incrusté d'argent. Parallèlement, les joueurs de musique vérifient leurs instruments et tentent de s'organiser (tambourins et flûtes uniquement). A leur sortie, sur les indications de leur hôte, les danseurs s'alignent devant de la maison de celui-ci et s'organisent pour livrer leur première démonstration artistique d'*ahouaïch n'derset.* Le déroulement de cette seconde partie comporte deux parties principales. La première se déclenche d'elle-même lors de l'arrivée des danseurs à *asays*. Bien alignés, côte à côte, les yeux rivés sur leur *rays*, ils dansent et s'exécutent dans le bon ordre aux rythmes des cris de leur chef, des tambourins et de la mélodie sensationnelle des flûtes. Au nombre varié, celles-ci sont l'instrument le plus indispensable au déroulement d'*ahouaïch n'derset*. Plus les joueurs de flûtes sont expérimentés, plus leur mélodie pénètre rapidement l'âme du danseur. Cette sublime mélodie, à laquelle s'ajoutent le battement mesuré des tambourins et les youyous tonitruants de femmes, venues pour encourager les danseurs, constituent l'épisode le plus important dans le déroulement de la danse. Chaque démonstration acrobatique, effectuée simultanément par le *rays* et les éléments de sa troupe, se solde par une salve de youyous admiratifs. Autant de facteurs qui rendent l'ambiance lyrique et transportent ainsi les danseurs hors d'eux-mêmes. Cette séquence musicale est généralement réputée pour son rythme de danse rapide, accentué par la mélodie des instruments employés. Sa durée dépend directement des danseurs et des instrumentistes. Plus ceux-ci maîtrisent leur fatigue et se relayent subtilement, plus la danse continue et inversement.

Lorsque la fatigue gagne les corps, la machine s'arrête brusquement pour permettre aux danseurs de reprendre leur souffle. Moment de détente qui permet aux tambourinaires de réchauffer leurs instruments. Lorsque tout le monde a repris son souffle, on se prépare alors à reprendre la danse suivant la mélodie et le rythme propres à la seconde partie. Dans la même perspective, les *imhddern* de *derset* se regroupent pour se diviser en deux sous-groupes distincts. Le *rays* intègre l'un d'eux et chante à haute voix avec ses coéquipiers le premier vers suivant : « Addak izouaren addaaouen a telba selemgh ». Puis, le second groupe reprend et chante le même vers. Enfin, vient le tour du second vers « Selemegh, selemen idaren, iselem wakal », que le *rays* et ses coéquipiers chantent et qui se termine par les « Wah wa wa wa wa wa wa ay », considérés comme signal aux *imheddern* pour reprendre la danse. Rapidement, ceux-ci s'alignent et les percussionnistes les rejoignent et battent soigneusement leurs tambourins à mesure du rythme des « Wah wa wa wa wa wa wa ay », tenu par les danseurs. Cependant, selon l'un de

nos informateurs, qui pratique régulièrement *ahouaïch* et qui a vécu les grandes métamorphoses de cette danse, les deux refrains chantés proviennent d'un grand poème chanté auparavant en son intégralité dans les fêtes de mariage. Poème dont on a pu recueillir le fragment ci–après, aujourd'hui englouti par l'oubli :

ad akkw izwarn ad awn sellmegh,

salut à vous

sellmen iḍarren, isellm wakal

pieds et terre s'inclinent

wah, isggwasen a nccerju lmakan ad

cela fait des années que j'attends de venir à cet endroit

s lxir ur jju sers yumer Rebbi ar ghassa yamer sers

Dieu merci d'avoir exaucé mon souhait

wah, a yazenkḍ a bu temggrṭṭ ma k awa yurun?

ô gazelle au cou fin qui t'a enfantée ?

mad ak-yakka mas ak-icenwwac

avec quoi t'a-t-il nourri ?

aqqa n ird, aqqa n tumẓit tiram watay

grain de blé, grain d'orge et des gorgées de thé [1]

Lors de cette seconde partie, les ondulations des corps, les claquements des mains et les trépignements des pieds se succèdent harmonieusement dans le bon ordre et au rythme d'une danse très particulière et complètement différente de celle de la première partie. Une véritable prouesse artistique qui s'accompagne d'intenses youyous de femmes succombant à la démenstration artistique des hommes en pleine prestation dans l'espace d'*asays*. Cette seconde partie illustre le dernier épisode du processus de déroulement d'*ahouaïch n'laaouad* qui pourrait durer des heures. Une fois la dernière étape terminée, les danseurs ont le choix d'arrêter de danser et de se desperser après s'être épuisés ou de reprendre à nouveau la danse suivant le processus initial du déroulement d'*ahouaïch n'laaouad*. Qu'il s'agisse d'*ajmak* ou d'*ahouaïch n'Laaouad*, les instruments associés à leur danse sont tous de fabrication artisanale. Produits d'une qualité exemplaire, vu les techniques et la philosophie du savoir-faire qui s'y incarnent. Pour ne citer que le tambourin employé dans la danse d'*ahouaïch*, celui-ci provient d'un assemblage subtil qui

[1] Extrait du témoignage recueilli auprès de Khalid (A), Lakhssas, le 27 septembre 2016.

réunit le cercle fin en bois, appelé localement *agganza* et que l'on perfore tout autour à l'avance. Un trou béant doit également être réalisé sur le cercle qui permet au joueur d'y introduire son pouce pour manier habillement l'instrument. Les trous réalisés sur le cercle en bois serviront de passage à la lanière en cuir pendant que l'on coud la peau au cercle. La seconde matière nécessaire à la fabrication d'un tambourin est la peau de chèvre, de bouc ou de chacal. Pour l'essentiel, la fabrication de l'instrument s'effectue suivant les étapes suivantes et que l'on a pu recueillir à Lakhssas.

Lorsque la peau est récupérée dans son état initial, et selon le savoir-faire local, on la trempe dans un produit dilué obtenu à base du mélange des cendres de bois *(ighed)* et de l'eau salée. «*Art nesgal gh yighed d oua man n tissent imalas* ». Elle doit être gardée dans le liquide en question pendant une durée n'excédant pas une demi-journée. Puis, on l'enfouit soigneusement dans le fumier de bovins pour trois à quatre jours, au cours desquels les poils et les résidus de la viande devraient se dissoudre ou s'écailler rapidement. Lorsque la peau est déterrée, on la récure soigneusement avant de la rincer abondamment. Enfin, après l'avoir rendue propre et fine, on l'étend sur l'une des faces du cercle en bois perforé pour l'y ajuster. Et ce, jusqu'à ce que la partie externe du cercle soit entièrement recouverte. L'excédant de la peau est étendu sur la partie interne du cercle. Ce qui permet de coudre fermement la peau au cercle tout en tirant vers l'intérieur. Cette opération finale s'appelle « *taghrrif* : ar ighref tallunt ». Le montage doit s'effectuer à l'abri du soleil pour éviter le séchage rapide de la peau.

Constat général

L'intérêt accordé au processus de déroulement d'*ajmak* et d'*ahouaïch* ne doit pas occulter la problématique de transmission culturelle dans l'Anti-Atlas occidental. Les témoignages recueillis auprès des acteurs associatifs œuvrant pour la sauvegarde des arts amazighs témoignent de la dynamique socioculturelle qui émerge dans une région en constante mutation. Démographiquement transformée après avoir été touchée de plein fouet par de multiples formes de flux migratoires interrégionaux, la grande confédération d'Achtouken tente aujourd'hui, tant bien que mal, de résister aux changements. D'où sa difficulté à défendre l'image qu'elle a cultivée dans la mémoire locale et qu'elle s'est donné d'elle-même comme étant un sanctuaire d'*ajmak*. Le réseau associatif amazigh qui s'y est créé, fin du XXème et début du XXIème siècles, témoigne de la réaction spontanée d'une partie de la population soucieuse de préserver son patrimoine immatériel artistique en péril, dans une confédération où les structures tribales peinent à fonctionner suite à leur fendillement. La création de l'association Ajmak Souss, en 1996, est l'exemple patent de cette dynamique associative qui œuvre pour atteindre deux objectifs clés. Le premier consiste à préserver à la confédération son statut artistique comme étant le berceau de la danse d'*ajmak*. Quant au second, il consiste à investir les festivals de la musique et des arts populaires au Maroc pour faire connaître davantage au large public la forte valeur artistique d'*ajmak* et son apport au

développement de la culture amazighe. Essentielle à sa pérennité, la transmission d'*ajmak* n'a pu réaliser de percée pour se perpétuer dans la mémoire locale. D'où le recul inquiétant de son prestige dans son berceau aux dépens de nouvelles formes nouveaux de danse collective, essentiellement empruntées au milieu urbain où le *darija* règne en maître. Une régression qui gagne du terrain et ce, malgré la pertinence du réseau associatif local œuvrant pour la promotion d'*ajmak*.

Toutefois, ces quelques difficultés sur lesquelles bute la transmission d'*ajmak* sont identiques à celles auxquelles *ahouaïch n'Laaoud* fait face dans sa région. Dans les fractions et les tribus où l'on a tenté de mesurer l'impact de la mutation sur l'avenir d'*ahouaïch n'Laaouad*, le constat est sans appel. La tradition orale le corrobore. Car l'impact des mutations sociales sur les foyers de production artistique est indescriptible : des structures tribales fendillées, la vie en autarcie révolue, l'esprit du concept communautaire « tiwizi » socialement amoindri et l'hémorragie de l'immigration et de l'exode rural ne cesse de s'accentuer. A tout cela, s'ajoute l'échec de l'élite locale à cultiver la conscience d'appartenance à la culture amazighe. Autant d'indices qui se sont cristallisés pour se transformer en véritables complexes psychiques qui ont initié une partie de la population à déconsidérer la philosophie artistique que renferment les danses collectives amazighes en les associant au folklore. La perception marocaine les associe à la production artistique qui vient du monde rural, considéré comme foyer de paysannerie et de déficience, contrairement au monde urbain. Membre fondateur de l'association *Aouad Aït Abella-Aït Ba Amran*, œuvrant pour la promotion d'*ahouaïch n'Laaouad* dans les tribus Lakhssas et Aït Ba Amran, Khalid est bien conscient de la charge lourde que porte le vocable « folklore ». Cet autodidacte est l'un des meilleurs, sinon l'un des rares *rouays* d'*Asays* qui, outre son titre de chef de troupe, chante excellemment des poèmes *(tiyyat)*. Il maîtrise aussi et à merveille le tambourin, la flûte et le *naqqus*. Son expérience cultivée s'étire sur une période allant des années 1980 jusqu'à aujourd'hui. Très bien renseigné sur l'évolution d'*ahouaïch* et les faits négatifs de la mutation sur sa transmission. Au sujet de celle-ci, le chagrin semble avoir gagné son cœur, mais il s'interdit poliment de céder à la fatalité. « Il ne faut pas se faire d'illusions, déclare-t-il, la transmission d'*ahouaïch n'Laaouad* tel qu'il se pratique aujourd'hui ne peut se perpétuer que si l'Etat s'engage concrètement à le réhabiliter en lui créant des centres de formation et en apportant un appui financier conséquent aux associations œuvrant dans le domaine. On ne peut parler de transmission sans parler de la réhabilitation qui est pour moi un préalable »[1]. Son inquiétude semble avoir été motivée par le manque de relève.

Aujourd'hui, sur l'étendue de Lakhssas et Ayt Ba Amran, les joueurs de la flûte se font de plus en plus rares. On n'y trouve que cinq professionnels contrairement à ce qu'a été leur nombre auparavant. Tous avoisinent la soixantaine et plus. Leur apprentissage de la flûte et ses rythmes mélodiques vient de loin. Il traduit

[1]Extrait du témoignage recueilli à Lakhssas, le 27 septembre 2016.

l'histoire d'une génération élevée et grandit dans les traditions aujourd'hui révolues. La *tayssa*[1] en fait partie. Khalid se souvient encore des moments de *tayssa* où il était pendant des années berger pour le compte de sa famille. « Quand j'étais berger, dans la montagne, je jouais régulièrement de la flûte. Mon rêve était de devenir un bon musicien comme ceux que je voyais souvent dans les mariages. Aujourd'hui, c'est grâce à cette école de *tayssa* que j'ai pu apprendre à jouer de la flûte »[2].

Au-delà de l'image que l'on cultive à son sujet, le métier de berger, pour notre interlocuteur, reste une véritable école d'apprentissage de la flûte. Celle-ci, « les bergers s'en servent parfois lorsqu'ils sont seuls dans la montagne » (Lortat-Jacob, 1980 : 100). Pour tous les musiciens de l'Anti-Atlas, la *tayssa* était un passage obligatoire qui permet d'acquérir plus tard le statut de musicien. Aujourd'hui, cette tradition a disparu. D'où la difficulté des troupes d'*ahouaïch* des Ayt Brayim, Lakhssas, Ayr Rekha et certaines fractions des Ayt Ba Amran d'avoir dans leurs rangs des musiciens chevronnés. Une difficulté parmi tant d'autres et qui ont lourdement marqué le processus de transmission dans une région en pleine mutation sociale et en quête de repères identitaires. Si la danse d'*ahouaïch* a pu tenir jusque-là, il n'en est pas de même pour d'autres formes de danse collective. Tels les chants féminins, tenus lors des mariages et qui rappellent le processus de la fondation du foyer conjugal. L'existence de ceux-ci est sérieusement menacée au dépend des formes empruntées au milieu urbain.

Cette situation alarmante traduit aussi l'avenir incertain de la langue tachlhit dans les régions où l'on a enquêté. Nous pensons, ici, aux chants spéciaux appelés *tamjyyirt.* Engloutis par l'oubli, effacé de la mémoire locale, ces chants que l'on a difficilement recueillis rappellent l'ambiance dans laquelle se déroule le travail des artisans spécialisés dans la préparation de l'argile traditionnelle, obtenue à partir de la pierre (tuf porphyrique) cuite au four. Nous avons dû passer par de sérieux obstacles avant de pouvoir recueillir quelques fragments de *tamjyyirt*. Le vocable grossier et le style provocateur sur lesquels reposent ces paroles auraient été à l'origine de la méfiance des personnes sollicitées à plusieurs reprises[3]. Aujourd'hui, sur toute l'étendue de l'Anti-Atlas, ce savoir-faire traditionnel a disparu. La mémoire locale ne s'en rappelle guère. Il en va de même pour les chants que ces artisans chantèrent sur les chantiers en finition, les silos entre autres. Creuser entièrement à la pioche dans le but d'y accueillir l'eau pluviale, l'intérieur des silos est confié aux artisans spécialisés dans le lissage et le compactage de l'argile (mortier traditionnel). C'est sur leur savoir-faire que repose l'imperméabilité du silo. Appelés localement *imjyyiren*, ceux-ci une fois dans le silo creusé, l'un des

---

[1]Dans l'Anti-Atlas, *tayssa* signifie le gardiennage de troupeaux. Elle fait référence au métier du berger auquel le propriétaire confie la mission de faire paître son troupeau loin de sa maison et de le ramener le soir.

[2] Khalid, *op.cit*.

[3]Chants recueillis le 6 octobre 2014 à Ayt Bouyacine, auprès d'une personne par l'intermédiaire d'une autre.

leurs les approvisionne en argile mélangé à l'eau (*laâjjent n'ljir*) destiné à revêtir le fond et les quatre murs internes de l'œuvre creusée. En plein action de revêtement, le grand *lmêllem* anime l'ambiance et chante les premières paroles dont le contenu revêt un caractère paillard et graveleux. Puis, le reste du groupe le suit à haute voix.

Amarg n tamjiyyirt	Traduction approximative
ayhaya wayhaya	Ô quel Malheur !
aywat akkw a imjyyiren	Ô spécialistes du chaulage, concentrez-vous sur le travail
	que Dieu bénisse notre chaux
a islḥ Rebbi ljir ad	à ce qu'il devient imperméable à l'eau
ar d iṭṭameẓ aman	que le silo chaulé se transforme en une source inépuisable
ar d nennan izd lɛin	à l'instar de source péri-anale
	comme celle non loin du troufignon de ta mère
wa lɛin wargunna	Ô spécialistes du chaulage, concentrez-vous sur le travail
zund lɛin n dar uxna n mak	
aywat akkw a imjyyiren	que Dieu chaule le troufignon de vos mamans
a ijiyyer Rebbi akhna n matun	

Par pudeur, les femmes et les hommes sensibles du hameau ne peuvent approcher le chantier de peur de se faire entacher par les paroles ordurières chantées à leur encontre. D'où l'origine du mot *Imjiyyirens* qui porte un double sens : propre (celui qui revêtit l'intérieur du silo par l'argile) et figuré (celui qui revêtit les passants par ses paroles graveleuses). D'après la personne auprès de laquelle ont été recueillis ces chants, quand les *imjiyyiren* se mettent à chanter *tamjiyyirt,* ils n'épargnent personne dans le hameau, y compris leur employeur. Le tableau ci-après contient des chants/*tamjiyyirt* recueillis à Lakhssas, en 2014. On y trouve les prénoms des personnes ayant fait l'objet de paroles paillardes de la part des artisans engagés sur un chantier qu'ils supervisaient dans la fraction des Ayt Bouyacine du nord dans les années 1940.

Type de chansons de *tamjiyyrt* chantées dans les années 1940 (Ayt Bouyacine – Lakhssas)		
a Hmad nd Bihi wa Hmad nd Bihi wa ira murran kabab amẓat t id awiyat t id manid ikka murran ghersat as i tfunast wa a ijjiwn bibbi wa murran isuqqiyn xṣṣant t laâgalat mas ay taâggal aram aram Mehammad igh ra nn ghlin s iggi nes	Mbark n Ssi Ali wa Mbark-ad n Ssi Ali amẓat t id awiyat-t-id ad t nut s Bu Tgummut	wa Brahim Lmaw iẓḍa ṣṣaâ uballagh ibḍu t i tfunasin irgi t s ya wkucci inna-yak ira a ijiyyer a ijiyyer Rebbi axna n mas hann amghar ghinn ad d ikka ira murran Kabab ghersat as i tfunast a ijjiwen bibbi awa berrk tccet imghil nek
wa Mulud Mehammad aywat akkw a imjyyiren wayhayya wayhayya wa Mulud Mehammad ira Murran kabab wa ghersat as i tfunast	Ali Lmaw wa Ali yad Lmaw inghaten gar becci ur yarud ur yattuf Ikchm t warghella ar yalla ar ismummuy	

Cette étude menée sur la danse collective dans l'Anti-Atlas occidental, et en particulier sur *ahouaïch n'Laaouad* et *ajmak*, a permis de lever le voile sur trois points importants : d'abord de clarifier quelques zones d'ombre que comporte le processus de déroulement des deux formes de danse sur la place d'*asays* ; ensuite, de comprendre l'origine des difficultés sur lesquelles bute leur transmission dans leur grand berceau amazighophone empêtré dans les conséquences de la mutation sociale ; enfin, d'évaluer l'impact de cette mutation sociale sur le devenir incertain de certaines formes de danse collective dans la région. Le recoupement des sources archivistique, imprimée et orale sur lesquelles repose la trame de ce travail, revêt une importance particulière pour notre étude. Car le déclin des chants et de la danse collective amazighs dans l'Anti-Atlas occidental traduit aussi celui des structures tribales qui les ont vu naître et se développer.

Notice bibliographique

Nous tenons avant tout à remercier particulièrement toutes les personnes qui nous ont accordé un peu de leur temps pour répondre à nos questions. Parmi elles :

Fatima K., Laila S., Said J., Tayeb B., Tlamid L., Mbark A., Khalid A., Hmad A., Hassan A., Abderrahim F.

Bibliographie classique

BERGER Vincent, « Mœurs et coutumes berbères : l'*Ahouach* », *Revue de Géographie Marocaine, n°1, 1937.*

BOUNADI (M'Hand) et EL MAGURI (Jaafar), « Le corps en fête : chants et danses », in : *Trésors et merveilles de la vallée de Draa*, Rabat, Edition Marsam, 2004.

JUSTINARD (Léopold), « Poèmes chleuhs recueillis au Sous », *Revue du Monde Musulman*, Tome 61, Paris, Ernest Leroux, 1925.

JUSTINARD (Léopold), « Textes Chleuh de l'Oued Nefis », *Mémorial Henri Basset*, Publications de l'Institut des Hautes Etudes Marocaines, Tome XVII, Paris, 1928.

LE Ménestrel (Journal Hebdomadaire- Musique et Théâtre), Paris, 91 années, n° 1, 4 janvier 1929.

Le Ménestrel (Journal Hebdomadaire- Musique et Théâtre), Paris, 94 année, n°27, 1 juillet 1932.

LORTAT-JACOB (Bernard), *Musique et fêtes au Haut-Atlas,* Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1980.

MONTAGNE (Robert), « L'aghbar et les Hautes vallées du Grands Atlas », 18 mars 1925, *Archives Berbères* et Bulletin de l'Institut des Hautes Études Marocaines, année 1927, Tome VII, Librairie Larose, Paris.

SEGONZAC (René de), *Au cœur de l'Atlas. Mission au Maroc (1904-1905)*, Paris, 1910.

TITAYNA, « Dans le Souss fermé avec le sultan », *Lectures pour tous, Février 1927*.

TRANIER (L), « Le Siroua et le oued Tifnout », *Revue de géographie marocaine*, Paris, 4ème trimestre, 1937, p. 394.

Service Historique de la Défense (Vincennes)

SHD, OLLOIX (lieutenant), chef du bureau des Affaires indigènes de Biygra, 26 janvier 1928, 3H439.

Chant et danse de mariage dans l'Anti-Atlas occidental

Mbark WANAIM

> « La femme berbère ne connaît pas le voile et rarement le harem. Elle fut chef de guerre. Elle est souvent chef de tente. Voilà pourquoi sa beauté n'est ni étiolé ni servile : visage qui vous regarde avec sympathie comme un humain regarde un humain pour lui signifier qu'il a la même âme. Elle marche comme une souveraine, non seulement parce qu'elle a tenu, toute jeune, l'amphore sur sa tête, mais parce qu'elle a en elle des millénaires de liberté, c'est-à-dire de noblesse ».
>
> Henri Duquaire (1947 : 38)

Ce vibrant hommage rendu à la femme amazighe, mis en exergue du présent article, survint dans le contexte national des années 1940, marqué essentiellement par l'agitation politique, suite au conflit qui opposait les nationalistes marocains au protectorat français sur l'avenir politique du pays. En pleine crise, alors que la population se laissait davantage tenter par les idées nationalistes, nettement hostiles à la culture amazighe, le Maroc berbère continue, quant à lui, de résister symboliquement, quoique dans l'œil du cyclone depuis 1930.

Durant ces moments de crise, la femme amazighe a su résister à la tempête. Son apport dans la transmission orale et l'éducation ne saurait être ignoré ou banalisé. Bien qu'elle soit reléguée au second plan en matière d'héritage, son influence s'exerce dans tous les domaines, y compris politique. Pendant la résistance livrée aux troupes coloniales, elle a contribué de maintes manières à la défense du territoire. Son assistance aux blessés et les chants chantés à la gloire des résistants se perpétuent encore dans la mémoire locale. Son rôle social est solidement ancré dans les coutumes. Une distinction qui témoigne de son endurance et de son engagement que certains écrits étrangers n'ont pas manqué de souligner. Dans le monde rural, il suffit de l'accompagner dans son quotidien pour comprendre les multiples aspects que revêt son rôle. « Elle gère souvent la maison, travaille aux champs, dans l'intérêt de la communauté, elle a une voix prépondérante la plupart du temps en ce qui concerne l'avenir des enfants, en particulier leur mariage » (Chirol, 1960 : 9). Tâches multiples auxquelles s'ajoute l'élevage ; métier qui repose entièrement sur son engagement. Outre ses responsabilités conjugales et la contribution physique pour subvenir aux besoins du foyer, la notoriété de la femme amazighe est due aussi au rôle central qu'elle joue dans l'organisation et le déroulement des festivités communautaires (fêtes de mariages et rituels qui s'y rapportent). Bien que celle-ci soit souvent lésée dans son droit à l'héritage, sa

contribution à la promotion de la culture amazighe ne saurait être ignorée ou sous-estimée. Elle s'illustre dans la production de précieux poèmes et de chants à forte valeur littéraire, dont une partie est chantée lors des cérémonies de mariage. Sa notoriété se traduit également par la transmission culturelle qu'elle assure parmi les siens.

Dans le domaine artistique qui nous concerne davantage, son apport, bien qu'il soit méconnu ou sous-estimé, demeure incontestable. Nous pouvons même dire qu'il dépasse celui de l'homme. D'où l'intérêt que l'on a accordé, dans cette étude, aux refrains féminins qui se chantent en chœur pendant les fêtes de mariage traditionnel. Leur analyse offre une précieuse opportunité pour appréhender leur contenu, le rythme mélodique dans lequel ils sont chantés en chœur et les différentes étapes que comporte le déroulement de la fête. Il faut dire aussi que ces chants de mariage et les rythmes qui s'y associent ont été, pour beaucoup d'artistes amazighs du Sous, une source d'inspiration majeure dont témoignent beaucoup de leurs œuvres artistiques[1].

Pour des raisons de méthodologie, ce présent travail n'inclue pas les préparations qui se déroulent en amont, avant les festivités de mariage. Notre analyse a pour but principal d'approcher les moments forts du processus en question, lors desquels les femmes occupent un rôle central. Concrètement, celui-ci se traduit par une multitude d'actions et de tâches qu'elles accomplissent avec subtilité, allant de la simple à la plus complexe d'entre elles. Pour ne citer que les refrains chantés en chœur, ces derniers revêtent, outre l'aspect poétique/littéraire, un caractère musico-artistique très particulier : trait distinctif que nous allons tenter d'approcher en prenant pour exemple les refrains recueillis à Lakhssas entre 2015 et 2016. Ceux-ci, comme nous le verrons[2], ne se ressemblent ni dans leur forme, ni dans leur rythme et encore moins dans leur contenu. Chaque florilège de refrains chantés en chœur représente une pièce artistique, proprement dite autonome, à laquelle succèdent d'autres séquences communément exécutées dans un ordre précis pendant le déroulement du mariage.

I – Particularité et apport des chants de mariage féminins

L'organisation des mariages dans l'Anti-Atlas implique tout d'abord la réunion de deux éléments. Le premier concerne le consentement de la famille de la fille. Le second, a lieu lorsque la famille de la future mariée donne une suite favorable à la demande informelle en mariage, formulée par le père du futur marié. Celui-ci n'accompagne pas sa famille et ses proches quand son père les conduit chez la future belle famille. Le voyage, ayant pour but d'officialiser la demande, sert non

[1] Certaines chansons des *rouays* comportent beaucoup de refrains chantés dans les fêtes de mariage, leur rythme aussi : nous faisons allusion ici à Tabaâmrante, Kheddouj Taâayalt, Hassan Arsmouk, Lhoucine Atbir et Lhoucine Amentag.

[2] Dans les montagnes de l'Anti-Atlas, les festivités de mariage durent généralement trois jours. Elles sont célébrées en dehors des fêtes religieuses, le vendredi (jour de la grande prière), et le jour du marché hebdomadaire en milieu rural (souk).

seulement à faire la connaissance de la future mariée, mais aussi à faire ébruiter la nouvelle au sein de la communauté. C'est au cours de ce premier déplacement officiel, appelé localement *asigul*[1], que les deux familles discutent aussi des modalités du mariage et du moment opportun pour sa célébration. L'organisation des festivités s'effectue généralement en dehors de la période où la population est retenue par les activités agricoles (de novembre à mai). Lorsque les récoltes sont stockées, les familles peuvent alors se reposer avant de reprendre plus tard le travail dans les champs. Une sorte de congé annuel durant lequel se multiplient les visites interfamiliales. Longtemps attendu, ce moment est aussi celui des événements heureux (circoncision et mariage) qui « viennent rompre heureusement la monotonie de [la vie rude des villageois] » (Laoust, 1916 : 44).

1 - Chants de mariage

Jusqu'aux années 1980, on peut dire que les tribus de l'Anti-Atlas éprouvent encore un respect profond pour leurs coutumes qui régissent leur quotidien. Elles leur accordent une attention particulière. Ce respect symbolique s'illustre dans l'organisation et le déroulement des mariages ou d'autres fêtes communautaires. Lorsqu'un mariage *tamghra* est organisé, tous les habitants du village se mobilisent pour aider les familles respectives des mariés.

Pour comprendre le sens des différents refrains chantés, on doit retracer le processus du mariage traditionnel. Ce qui permettra d'étudier non seulement les chants féminins y afférents, mais aussi les rites qui s'y associent suivant le déroulement de leur processus festif. Le premier jour du mariage, les femmes du village s'activent chez elles pour se faire belles, avant de se rendre à la fête. Elles mettent les habits traditionnels et se maquillent suivant les procédés transmis de génération en génération.

> « Igh n sird, ar n kerde azzar s ouamn d lhenna reghanin. Ar n skar tullimt. Ar n tegga lhbaq gh kra ygat takiot. Lhenna n ifassen d oui n'idaren ar tin taggnt temgharin yid n'temghra ».
>
> « Lorsqu'on se lave, on peigne nos cheveux encore mouillées. Pour les démêler on utilise l'eau mélangée avec la poudre de henné. Une partie est peignée vers la gauche, la seconde vers la droite. Chaque partie est légèrement étalée sur le front et la tempe au dessus de chaque œil (*tullimt)*. Puis on passe le reste sur les deux oreilles pour en faire une tresse truffée de basilic. Quant à la tradition du henné, on se tatoue les mains et les pieds la veille de la fête ».

Jusqu'aux années 1980, on n'utilise que des produits d'origine locale, naturels. On y distingue, à titre d'exemple, le henné *(lhenna)* que les femmes appliquent sur leurs mains et leurs pieds. Pour les filles célibataires, son usage se limite uniquement aux mains. Une règle coutumière qui permet de distinguer les mariées

[1]Du verbe *sigul* : chercher.

des non mariées. La poudre de l'antimoine *(tazolt)* s'utilise elle aussi excessivement pendant les fêtes de joie. Elle sert à maquiller les sourcils et les cils. Pour faire disparaître les résidus de la nourriture et la mauvaise halène, les femmes mâchent le *mesouak (*écorce de noyer). On le fait tourner dans la bouche jusqu'à ce que la gencive prenne une couleur rouge foncée. Les lèvres ont aussi leur part de maquillage. Sur le milieu de la lèvre inferieure, on trace un trait avec un liquide appelé *tanast*. Un produit de couleur noire dont on ignore l'origine.

Chez la famille du marié, on se mobilise pour ce grand jour et les jours qui vont suivre. Toutes les dispositions étaient prises pour accueillir les invités venus de près ou de loin. Quant à *isli*, le marié, la tradition veut qu'il reste à l'abri des regards en attendant l'arrivée de sa future épouse en fin d'après-midi. Seuls les membres de sa famille sont autorisés à se rendre dans la chambre où il s'est isolé. Sur le bras droit, on lui fait porter une amulette prophylactique contre le mauvais œil. Suffisamment maquillées, bien habillées, poitrines et cou bardés de bijoux ainsi que les mains et les doigts, les femmes préparent leurs *azods/taryalt* (panier traditionnel) dans lesquels on trouve de la farine, du sucre, de l'huile d'argan et le cadeau acheté pour la mariée (*taghaousa*). Arrivées en groupe ou individuellement, les femmes se font chaleureusement accueillir par leur hôte. On les installe dans un salon qui leur est destiné d'avance. C'est là où elles vont être servies. Très rapidement, on met à leur disposition un plateau bondé de verres accompagnés de ses deux accessoires clés : *tarbiâat* (boîte à sucre) et *tazenbilt* (boîte à thé). Tout le monde est assis dos contre le mur du salon. Bien installée sur le tapis appelé *ihenbel*, et après avoir bu du thé, l'une des femmes (la plus douée dans la maîtrise de refrains et de rythme) inaugure l'ambiance lyrique par un refrain symbolique, destiné à chanter et à exalter les louanges du jeune marié. Le refrain ci-après a été recueilli à Lakhssas. Il fait partie d'un florilège de refrains que l'on a collecté dans la même région, en 2016, et qui sont chantés en chœur pendant les fêtes de mariage traditionnel.

Wa mulay isli a mulay a yaznkḍ

Wa gan as aytmas ijrrayn

La production de refrains chantés en mariage implique préalablement une connaissance littéraire approfondie de la culture et du vocabulaire. C'est pourquoi leur production relève traditionnellement du domaine de femmes appelées « *mmu tiyyat* »[1]. Lorsqu'un refrain est chanté par une « *mmu tiyyat* », celle-ci le fait apprendre à voix basse aux autres femmes en chœur. Une fois appris, elles forment spontanément un chœur en deux groupes. Lorsque le refrain et le rythme associés dégagent une sensationnelle harmonie, le double chœur chante à haute voix. L'ambiance atteint son summum avec l'entrée en scène des instruments, introduits

[1]Une femme ayant la qualité de produire des refrains poétiques.

pour appuyer le rythme et le son. Il s'agit ici de *naqqus*[1], confié à une femme percussionniste qui manipule excellemment les baguettes en fer lorsqu'elle les frappe contre le couvercle du tambour ou un plateau en cuivre, pour avoir le son mélodique. Celui-ci, bien qu'il soit aigu, doit être en parfaite harmonie avec le rythme combiné du chant et des claquements des mains (*rresch*). Quand la fatigue commence à gagner le chœur, il cesse de chanter sans que cela ne perturbe la percussionniste qui doit continuer à jouer pour maintenir l'émission sonore résultant de son instrument. Rapidement, elle est appuyée par les claquements mesurés des mains que lui prodigue le chœur. Simultanément, deux ou trois tambourinaires femmes entrent en scène pour appuyer le rythme. Tambourins suspendus à leurs mains gauche ou droite, elles conjuguent les frappes pour être en harmonie avec le rythme et les claquements de mains. L'ambiance lyrique atteint son paroxysme lorsque deux femmes se mettent debout au milieu du chœur pour danser et mener la cadence. Avec leurs trépignements de pieds et leurs mouvements gestuels, elles réalisent en un clin d'œil une prestation artistique identique au rythme tenu par les instruments et les claquements des mains. Quand les youyous percent l'ambiance, c'est non seulement pour pousser le rythme à son point culminant, mais aussi pour encourager les danseuses engagées dans le duel de trépignements de pieds à donner le meilleur d'elles-mêmes. Et ce, jusqu'à leur épuisement physique. Pendant ce rituel, on fait tout pour que la joie soit pleinement partagée et la famille organisatrice de la fête, comblée de bonheur.

C'est sur la base du processus de ce rituel que d'autres refrains sont chantés dans des rythmes différents. Cependant, cette première partie de danse, livrée dans la maison du marié, n'est pour les femmes invitées qu'un épisode dans le processus. Elles sont parfaitement conscientes des multiples tâches qui les attendent tout au long du déroulement de l'événement. Elles ne sont pas là uniquement pour danser et manger, mais aussi, et surtout, pour aider et assister la famille du marié. La formation du fameux *okriss*[2] (ballot), destiné à ramener la mariée dans sa nouvelle demeure, est l'une de ces délicates missions qu'elles doivent accomplir lors de ce premier jour. Cet *okriss* ne peut être confié qu'à une femme qui réunit certaines conditions : elle ne doit être ni veuve, ni divorcée, ni stérile. Autrement dit, la porteuse du ballot doit symboliser la fécondité, la quiétude, la réussite et le bonheur. C'est ce dont le futur couple aura fortement besoin pour pérenniser son union conjugale.

Dans l'*okriss,* on trouve une quantité de henné, *lhbaq*[3]*, tazolt* et du *mesouak* ; on y trouve aussi un ou deux caftans, des chaussettes, une ou deux paires de babouches

---

[1] Instrument à percussion métallique.

[2] Le mot *okriss* renferme un double sens, propre et figuré. Le premier renvoie aux objets réunis sous forme d'un grand nœud et que les femmes portent sur la tête ou le dos après les avoir emballés dans un grand tissu. Le second sens concerne les fêtes de mariage dans l'Anti-Atlas occidental. Il renvoie aux objets emballés et portés, sur la tête, par une femme à la tête du cortège formé pour ramener la mariée dans sa nouvelle demeure.

[3] Basilic traditionnel, réputé pour son odeur.

rouges pour femmes, une parure blanche, deux foulards rouges. Ces produits et articles, les femmes du cortège s'en serviront pour maquiller et habiller la mariée quand elle leur sera confiée par sa famille avant son départ pour le domicile du marié. À leur sortie du salon, les femmes se regroupent à *asarag*[1] autour de la femme chargée de former et de porter *okriss*. Rapidement, le noyau se transforme en chœur. Les femmes font alors vibrer les cœurs par leur sublime chant de *tangguift*[2] qu'elles font harmonieusement résonner dans la cour de la maison. Ce magnifique poème est chanté dans une voix veloutée avec un rythme envoûtant. Cette ambiance de *tangguift* est chargée d'émotions. L'écho du chant résonne densément dans la demeure toute entière.

Le marié ne peut, quant à lui, rester indifférent à l'ambiance lyrique qui se déroule dans *asarag*[3] de la maison, lors de la constitution d'*okriss*. Car le chant qui s'y interprète en chœur le concerne directement. C'est la raison pour laquelle il ne peut cacher ni son émotion ni son stress. Recueilli à Lakhssas entre 2015 et 2016[4], ce poème, composé de cinq vers, renseigne sur cette ambiance qui accompagne la constitution d'*okriss* dans *asarag*. Le premier vers commence par la traditionnelle invocation de Dieu : « Au nom de Dieu clément et miséricordieux ». Puis lui succède le deuxième vers dont le contenu est destiné à vénérer la main de Fatima, la fille du prophète. Une personnalité dont la notoriété est hautement considérée et fortement ancrée dans l'imaginaire féminin local. Il en va de même pour celle de son époux *Ali ben Taleb* évoquée dans le poème qui suit. Cette vénération, à vocation religieuse, accordée à ces deux personnages dans les poèmes de *tangguift* vient assurément de loin. Plus encore, elle soulève autant de questions que d'interprétations. Nous pouvons dire, ici, qu'il s'agit bel et bien d'un élément fondamental qui témoigne de l'origine historique des résidus du chiisme ancrés dans la mémoire locale. Quoi qu'il en soit, la sollicitation da la main de Fatima, pour aider à constituer le ballot, n'est pas due au hasard. Le poème ci-après laisse présager cette hypothèse. Pendant les mariages, celui-ci est chanté en chœur dans une mélodie sensationnelle et suivant l'ordre précis du rituel.

Bismillah urraḥmana

urraḥman rḥm igwrramna

wa afus-nnm a lalla Faṭima

wa as-nsmun ukris n g^{w}ma ḥnna

inna g^{w}ma ḥnna a yi d ighran

---

[1] La grande cour de la maison.

[2] La *tangguift* est un ensemble de chants féminins, repris en chœur lors de l'exécution des rituels à accomplir, avec précision, pour lesquels le cortège du marié a été institué.

[3] Espace dégagé au milieu de la maison.

[4] Les fragments introduits dans le présent travail font partie de l'ensemble de poèmes recueillis à Ayt Bouyacine/Lakhssas entre 2015 et 2016. Leur collecte a été rendue possible grâce au concours bienveillant de Fatima (K) et de Laila (S). Nous tenons à les remercier vivement.

inna yi a yi-tbiddmt a istma

nbdd-ak ibidd mulana

inna gʷma ḥnna nu ar is ixtir

ikka gr idaliwn ar is ixtir

aylligh nit ufan talli ran

Puis dans la même perspective du rituel, se chante un deuxième poème par lequel le chœur féminin annonce le départ imminent du cortège à destination de la maison de la mariée. Lorsque l'*okriss* est porté par la femme à qui il a été confié, les hommes se précipitent vers la sortie pour former l'avant-garde du cortège désormais appelé *Id bou kriss.* Dès que ceux-ci sont en ordre de marche, les femmes reprennent et chantent d'autres vers. Elles s'exécutent en un seul chœur et en parfaite harmonie. Ainsi, elles chantent le poème ci-après pour annoncer aux hommes le départ du cortège.

aḍar d usigh inna bismillah

asigh wayyaḍ ini-as a ybalak

wa šix Sidi Ḥmad u Musa

wa bayt llah numẓ-am lḥurma

kmmin d Ṛbbi numẓam lḥurma

wa lalla Faṭima gid aḍar zwir-agh

kmmin d Saydna Ɛli g-d aḍar zwir-agh

wa ayi bu taɛmamin zwirat

zwirat-agh s uflla nšaɛllah

Durant la traversée, le chœur féminin est tenu de rester groupé derrière la jument[1]. Jusqu'aux années 1980, on n'utilisait que *tagmart* (la jument) pour transporter les mariées. Aujourd'hui, avec le désenclavement et la modernisation, ce système est révolu. Il en va de même pour le rituel et l'ambiance du trajet, lors duquel les femmes avaient l'habitude de chanter des refrains jusqu'à leur arrivée à destination. Désormais, ce sont les véhicules utilitaires que l'on utilise davantage dans les mariages. Lorsque le cortège s'approche de la maison de la mariée, comme le veut la tradition, on ralentit le rythme de marche. Une occasion qui permet au chœur féminin de récupérer son souffle avant de reprendre de plus belle. En arrivant devant la maison de la mariée, la femme portant le ballot s'entoure du chœur tel un

[1] La mémoire locale garde encore cette image sacrée de la jument : symbole de la fertilité, du bonheur et de l'endurance aux combats.

essaim d'abeilles. Avant de franchir le seuil du portail de la demeure de la mariée, on se permet une courte halte devant la maison, durant laquelle le chœur chante un autre poème destiné à immortaliser son arrivée.

wa ṣṣalḥin a igurramna

mqqurnin ad saɛdn i yiwi

nghli-d nit aghlay wayyur

nghli-d nit ar nsufu

iffu lḥal urunt tramin

tigayzin kullu mllulnin

iwigh-am-d a tadgg^{w}alt-inu

iwigh-am-d a tadgg^{w}alt-inu

agg^{w}a-yad agg^{w}a mllulnin

agg^{w}a-yad agg^{w}a n lḥnna

Pour conclure, le chœur se tourne vers la famille de la mariée. Il engage une joute sur son accueil par cette famille qu'il qualifie de « mitigé ». Mais la famille de la mariée se défend et dit avoir manifesté tous les signes d'accueil chaleureux. Sa cause est portée par un chœur féminin formé des siennes. La joute ne prendra fin que lorsque les membres de la famille de la mariée crient à haute voix et à plusieurs reprises des messages de bienvenus au cortège. Cet échange se déroule comme suit :

Chœur venu avec le cortège :

a nnigh nit mrḥba idrus-agh

a nnigh nit mrḥba idrus-agh

Réaction du chœur représentant la mariée :

igh idrus nzayd wayyaḍ

igh idrus nzayd wayyaḍ

2 - Des chants/ttiyyat pendant le rituel du henné

Après s'être restaurées, les femmes se mettent à chanter et à danser collectivement. Il en va de même pour les hommes qui se livrent avec leur émule à des scènes de danse acrobatiques. Mais l'ambiance lyrique n'est que de courte durée. Car elle est rompue par le rituel du henné (*lhenna).* Ce rituel est un passage obligatoire dans le processus du mariage traditionnel amazigh. On ne peut s'en passer ou ignorer son importance. Il illustre l'un des épisodes clés du mariage. Pour la mariée, le rituel en

question est un moment symbolique lors duquel elle tente tant bien que mal de résister à la pression et au stress. Elle se voit, pour la première fois, confiée aux femmes venues dans le cortège du marié. C'est un moment difficile à supporter, durant lequel elle va être entourée de femmes dont elle ne connaît ni les prénoms ni l'origine, encore moins le statut social. Chez les Ayt Lkhemess des Ayt Ba Amran, le rituel du henné est précédé par un échange préalable de *tanddamt* entre les femmes représentant les deux camps - celui de la mariée et celui du marié - qui se déclenche une fois le repas servi. Après quoi, les femmes composant le cortège s'empressent pour le rituel du henné. Pour notifier ce message à la famille de la mariée, elles font résonner les refrains suivants et auxquels l'autre camp réplique immédiatement. Rapporté par Ahmed Aourir[1], cet échange poétique se déroule chez les Ayt Lkhemess comme suit :

ṣṣifḍat-angh a iḍulan-nngh ṣṣifḍat-angh yaggug ugharas

mas unir awi-angh-d anir a tn-kullu-nawi s darngh

Réplique de chœur défendant la cause de la famille de la mariée :

inna šwar ar dagh yagh inna šwar ar dagh yagh

Réaction du chœur venu dans le cortège :

nfl nit tarwa mẓẓiynin

Réplique des femmes de la famille de la mariée :

nṣṣifḍ nit ma tn-d-ittawin

Tête et visage couverts, la mariée est conduite par sa mère à la cour de la maison/ *asarag*. C'est là où elle va être « livrée » aux femmes. Tout se fait dans une ambiance émouvante, marquée par des chants interprétés en chœur pour immortaliser le moment. À son arrivée dans l'*asarag*, la mariée est rapidement prise en charge. On l'installe sur un *aguertil muqquren* (une grande natte en jonc). L'émotion atteint son comble lorsque les femmes chantent les deux refrains suivants et qui consistent à lui rappeler qu'elle est désormais leur captive à l'instar de la perdrix prise par le chasseur. Emportée par ses sentiments, sensible au rythme dans lequel les refrains sont chantés, la mariée finit par fondre en larmes.

taskkurt llin mu nn-mddigha

[1] **احمد اورير، قبيلة ايت الخمس، ايت باعمران، طقوس العرس الأمازيغي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 2014/2015، ص:16-17.**

ghass-ad a-yi-km-umẓn ismdayi[1]

Ainsi, le rituel de *lhenna* peut commencer. Pendant celui-ci, la mariée et le chœur se font couvrir par une longue parure étendue au dessus de leurs têtes. Une manière pour mettre la mariée à l'abri des regards lors de ce rituel marqué par le chant suivant :

bismillah a nsti tiggurin jjanin ghmanin s rriḥan

Aggoa amd a yd mmu ikerm lehal

ad tẓṛmt azzar ur yagh lɛar

lḥnna n babas a st-id-trba

Chez les Ayt Lkhemss, lorsque le rituel de *lhenna* s'achève, les femmes habillent rapidement la mariée sous l'écho du refrain chanté à son sujet :

bismillah a ylli a tkšmt tummlsa tin lalla Faṭima

Une fois habillée, le visage couvert d'un foulard rouge, on lui met une gerbe de basilic (*Lhbaq*) sur la tête que l'on attache avec un tissu blanc sous forme de turban (*rezza*). Comme le veut la tradition, on fait appel au frère du marié, venu avec le cortège, pour mettre les babouches à la mariée. Dans les régions de Lakhssas, des Ayt Ba Amran, des Ayt Brayim et de Laarba n'Sihel, la tradition veut que l'on mette dans chaque babouche un billet de banque avant d'y introduire le pied de la mariée. Ce dernier procédé marque la fin du rituel du henné. C'est dans cette ambiance de joie (pour les membres du cortège) et de joie mêlée de tristesse (pour la famille de la mariée) que le chœur chante d'autres refrains en signe de départ imminent de la mariée pour sa nouvelle demeure. Une fois debout, le visage entièrement couvert par le foulard rouge/*laqdib by izaggun*[2], elle est bien entourée par les femmes du cortège. Pour immortaliser l'instant pré-départ, le chœur chante les refrains suivants. En guise d'au revoir, ces refrains traduisent l'ambiance émouvante qui règne dans la maison de la mariée.

bdd a ṛṛmman nguiri d wakal

a k-ur-bbagn tazzanin

a k-ur-bkkn g ighgʷmmiyn

[1] Recueilli à Lakhssas en 2015.

[2] Foulard rouge avec de riches extrémités composées de fils soyeux. Il est fréquemment utilisé par les femmes pour cacher leurs cheveux.

kfat-as ṛṛḍa-nnun a lwalidayn

nkfa-as-t igh as-t-ikfa Ṛbbi

Devant le portail de sa maison, la jument qui va la transporter est déjà en position. Bien installée sur la selle, son petit frère la rejoint pour prendre place derrière elle. Son rôle est primordial pendant la chevauchée. Il doit veiller à ce que sa sœur ne vacille pas. Il doit aussi avoir un bon réflexe pour lui éviter de glisser lorsque la jument exécute un mouvement brusque. Le cortège l'accompagnant se compose, outre les membres de la famille du marié, de tous ses proches à elle et de ses voisins à l'exception de ses parents[1]. Lorsque le chœur féminin est formé derrière la jument, le cortège peut reprendre le chemin, pour la maison du marié. La marche se fait à la mesure des pas du chœur. Pour éviter aux femmes la fatigue, le propriétaire de la jument doit tirer d'un temps à l'autre la bride de l'animal pour le ralentir. Parfois, il arrive que les multiples mouvements de la jument fassent vaciller la mariée et le chœur ne tarde pas à réagir à son propriétaire par le refrain suivant :

šuwr fllagh aya gouad šuwr fllagh aya gouad

3 - Rituel d'arganier

Chez certaines fractions de la montagne de l'Anti-Atlas, lorsque le cortège de *tislit* s'approche du village du marié, sur les indications des proches de celui-ci, la jument est orientée vers le grand arganier du village. C'est pour accomplir les trois tours rituels autour du grand arbre (*tamsutlet n ourgan mqquren)*. Ce rituel est multifonctionnel. Tout d'abord, il sert à bénir la jeune mariée. Procédé par lequel on souhaite qu'elle soit porteuse de bonheur pour son foyer conjugal et qu'elle soit résistante aux aléas du temps à l'instar du grand arganier. Un passage symbolique qui signifie aussi qu'elle est désormais membre à part entière de la communauté qu'elle vient d'intégrer. Lorsque le cortège accomplit le rituel, il se dirige vers la maison du marié. A son arrivée, le chœur se met à chanter le refrain qui suit :

allahuɛlam ar idhš usli ur idhš ašku imr isrut

Le chant continue jusqu'à l'apparition d'*isli* (le marié) et de ses proches sur le toit de la maison pour accomplir la coutume dite *zebib*. Dans la culture locale, le mot *zebib* porte un double sens. Le premier désigne les raisins secs. Quant au second, il renvoie à un mélange de fruits secs, constitué par le marié et destiné à être jeté, à partir du toit de la maison, sur les membres du cortège accompagnant la mariée. Mais cette tradition est de moins en moins pratiquée, vu l'énorme changement qui a affecté les structures tribales de l'Anti-Atlas occidental. Après les paroles d'usage et de bienvenue prononcées à haute voix par le marié et sa garde rapprochée, sa

[1] La tradition veut qu'ils restent chez eux la veille de la nuit de noces. Par pudeur, ils doivent attendre que les nouvelles de celle-ci leur soient parvenues avant d'aller féliciter leur fille dans sa nouvelle demeure. Lorsque les parents se déplacent le lendemain chez leur fille, c'est pour lui témoigner leur fierté, du fait d'avoir gardé sa virginité jusqu'à son mariage et, surtout, de ne pas les avoir couvert de honte devant la communauté au cas où elle l'aurait perdue.

mère ouvre la porte et avance vers la mariée pour lui tendre un bol de lait à boire (*Tajbbanit, timkilt n'tkfayt*). Celle-ci le prend et soulève discrètement son foulard rouge qui recouvre son visage. Après lui avoir fait prendre une ou deux gorgées de lait, la belle mère accompagne sa belle fille et sa suite pour les installer dans une chambre aménagée d'avance pour elles. La tradition veut que la mariée soit installée à l'angle de ladite chambre. Très rapidement, on sert à manger à tout le monde. Mais avant de toucher à la nourriture, on doit chanter les trois refrains suivants, à l'instar des chants de *tanguift :*

a tadjarin a tinuḍin

aškam-d a ndru lxir-ad

lxir lli agh-d-ikfa gʷma-tunt

Au dessus de la tête de la mariée, est accrochée la gerbe de basilic (*Lhbaq*) qu'elle portait pendant le trajet. Un filet reliant deux crochets est également suspendu au même endroit pour ses robes et ses chemises. Outre le port des objets précités, ce filet concentrera, au lendemain de la nuit de noces, tous les regards. C'est sur celui-ci que le jeune couple va étendre une parure blanche sur laquelle on pourra constater quelques petites taches de sang, signe de la défloration *(amerouas[1])*. Un signe d'honneur, de fierté et de soulagement pour les deux familles, vu la perception locale de la virginité.

II- Des danses et des chants au lendemain de la nuit de noces

Le jour qui suit la nuit de noces est localement appelé chez les tribus citées *ass n'tichichet*/jour de la vannerie. Lorsque le soleil se lève, la famille du marié se prépare à accueillir les familles venues s'associer à la joie de leur fils après la nuit de noces. La journée est entièrement dédiée à la danse et *ahouaïch n temgharin.* Tout se déroule chez la mariée dans la chambre où elle a passé sa nuit de noces *(ahanu n tslit[2])*. Pour immortaliser l'événement dans le respect de la tradition, une vannerie[3] (en feuille de palmier), remplie de fruits secs et de produits de beauté locaux[4], est posée devant la jeune femme. D'où le nom attribué à cette journée : *ass n tchichet.* Lorsque les femmes du hameau arrivent le matin chez la mariée pour la saluer, celle-ci, en guise de politesse, leur remet une poignée de fruits secs déposés dans sa vannerie et leur proposent également d'utiliser son bocal d'antimoine pour se (faire) maquiller les yeux. En contrepartie, on laisse un billet de banque ou

---

[1]Dans les régions montagneuses de l'Anti-Atlas, ce terme comporte un double sens : le premier désigne une dette vis-à-vis de quelqu'un ; le second fait allusion à la virginité de la fille qui, au lendemain de la nuit de noces *(ass n'techicht),* doit montrer qu'elle était vierge à son arrivée, la veille, au domicile du marié. Pour couper court à toute rumeur à son sujet, la mariée et sa belle famille étendent fièrement la parure blanche portant quelques petites taches de sang, suite à la nuit de noces.

[2] Chambre de la mariée.

[3] Tatiana Benfoughal, « Qu'est ce qu'une "belle " vannerie au Sahara ? », *Techniques & Culture*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2009, p. 216-245.

[4] Motte de henné et une quantité de *mesouak* traditionnel. À leur côté, un bocal rempli de la poudre d'antimoine.

quelques pièces d'argent dans le panier comme récompense. Cette présence significative de femmes chez la mariée, lors de ce rituel de *tichichet,* donne lieu à une série de chants et de danse tout au long de la journée. Les refrains chantés n'ont rien de commun avec ceux chantés précédemment. Leur teneur consiste à glorifier l'amour, la vie, la beauté, l'honneur, etc. Parmi eux, ceux-ci :

utnt tizzwa ajddig utn islman amana

yut uḥbib lmal a ymun d waḍar-anna

a mulay a mulay a yaẓnkḍ

wag an-as aytmas imazzaln

Ces refrains font partie d'un florilège de fragments appropriés chantés en chœur pendant le déroulement de la cérémonie. Ils sont soigneusement choisis par des femmes (*timaririn*) réputées pour leur subtilité artistique, leur maîtrise du rythme et leur sens poétique et philosophique. Ce sont ces auteures-compositrices et aussi interprètes qui mènent la cadence des chants. Lorsqu'un refrain est émis par celles-ci, les autres femmes le reprennent en chœur. Il est chanté tel qu'il est composé. Le rythme dans lequel est chanté atteint un stade sensationnel important lors de l'entrée en scène des tambourins *(tallunt*-pl *: illuna)* et de *naqqus,* joués par des femmes expérimentées et réputées pour leur maîtrise incontestable desdits instruments. Le chant peut durer jusqu'à une demi-heure.

Lorsque la fatigue s'empare des voix, le chœur cesse le chant mélodieux spontanément. Dans la même perspective, entrent en scène les claquements des mains pour appuyer le rythme tenu encore par les deux instruments alors en pleine action (*tallunt* et *naqqus*). Quand le rythme tenu est en harmonie avec les claquements des mains, deux danseuses se mettent au milieu du chœur. Elles commencent tout d'abord par les claquements des mains dans le but de se mettre en harmonie avec le chœur. Puis, elles se mettent à danser suivant le rythme tenu. C'est-à-dire que l'écho résultant des claquements de leurs pieds contre la dalle doit être en parfaite harmonie avec le rythme mené par les tambourinaires et le *naqqus,* appuyés par les claquements des mains. Lorsque les deux danseuses se sentent fatiguées, elles font signe à leur émule maniant les tambourins et le *naqqus* pour arrêter conjointement de jouer. La durée d'une séance de danse dépend de la force des danseuses et du chœur. Pour les encourager à résister à la fatigue et à continuer à maintenir le rythme de la danse autant que possible, des youyous sont poussés. Cette ambiance lyrique qui se répand dans les lieux occupera les esprits toute la journée *(ass n tchichet)*. Lors du troisième jour, appelé *allal yighef*, la maison du marié est de moins en moins fréquentée par les voisins et les proches.

Pour l'initier aux tâches ménagères, la mariée est tenue de préparer symboliquement une grande assiette de *tummit*[1] aux membres de sa belle famille. Une semaine plus tard, et lors du dernier rituel du processus appelée *assfud n uhanu,* la jeune femme est de plus en plus impliquée dans les tâches ménagères du foyer. Pour ce qui est des tâches extérieures, elle est assistée par sa belle mère ou ses belles sœurs, alors chargées de lui indiquer les champs et les arbres fruitiers de la famille.

Constat général

Sur toute l'étendue territoriale de l'Anti-Atlas occidental, on peut dire que les traditions et les rituels des mariages amazighs ont beaucoup évolué. Il en va de même pour les structures sociales qui les ont abrités. Ce changement significatif s'explique par de nombreux indicateurs qui, dans leur ensemble, traduisent les conséquences et l'aboutissement d'une profonde mutation sociale. Depuis un certain temps, les villageois de l'Anti-Atlas se sont tournés vers des rituels modernes en provenance des milieux urbains. Résultat : les poèmes de *tanguifet* se font de plus en plus rares aujourd'hui. On peut même dire qu'ils ne se chantent plus dans les villages qui se situent à proximité d'Ayt Melloul, Biougra et Tiznit. Ils se sont fait tout simplement évincer par des refrains produits uniquement en arabe dialectal (langue dominante) et dans des rythmes musicaux qui leur sont propres. Seules les populations de certaines zones reculées, souvent inaccessibles, n'ont pas encore rompu avec les traditions ancestrales. Il en va de même pour celles du mariage. Ces poches enclavées dans l'Anti-Atlas occidental résistent tant bien que mal à la modernité et au style urbain qui ne cessent de s'approprier l'espace et le quotidien de la population. Si la périphérie a cédé à la tentation et à l'influence urbaine, c'est parce que sa population a été psychologiquement travaillée pour croire à la « malédiction » de l'origine dont elle est issue. La formule populaire « *tachlhit ur tecchi aghrum* » ou « *tachelhit ur sers tccit aghrum gh azmez ad* » « la langue tachlhit ne te fera pas manger du pain dans ce monde » traduit parfaitement ce à quoi ressemble cette étrange « malédiction » à laquelle les Amazighs/Berbères tentent d'échapper.

[1] *Tummit* est une pate que l'on obtient après avoir mélangé la farine des grains d'orge grillés avec de l'eau et du sel. Une fois la pate étendue sur la surface d'une grande assiette, on verse dessus soit l'huile d'arganier, soit du miel ou du beurre.

Références bibliographies

CHIROL (P), *La société berbère, le clan et la coutume*, CHEAM, janvier 1960.

DUQUAIRE Henri, *Image du Maroc berbère*, Paris, Librairie Plon, 1947.

LAOUSTE (Emile), « Le mariage chez les Berbères du Maroc », Archives Berbères volume 1, année 1915-1916, publication du Comité d'études berbères, Casablanca, Frontispice, 2005.

Tatiana Benfoughal, « Qu'est ce qu'une "belle" vannerie au sahara ? », *Techniques & Culture,* Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2009, pp. 216-245.

احمد اورير، *قبيلة ايت الخمس، ايت باعمران، طقوس العرس الأمازيغي*، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 2014/2015.

Ahmed Essyad, compositeur marocain à la recherche des ressources musicales amazighes

Anis Fariji, post-doctorant associé à MUSIDANSE/Université Paris 8 et au CREM/Université Paris Nanterre

Un parcours entre deux cultures musicales

Ahmed Essyad est un compositeur marocain, né à Salé en 1938 ; il vit actuellement dans la région de Meknès où il s'est installé en 1995, après 35 années passées en France. Sa production musicale, riche et constante, s'étend de 1965 jusqu'à nos jours où il continue de recevoir des commandes d'œuvres[1]. Pourtant, rien dans ses premières années de formation ne le prédestinait spécialement à une carrière de compositeur : « Je devais faire ou bien lettres ou bien mathématiques à l'université de Damas » (Hasnaoui, 1993 : 9'45''), raconte-t-il dans le film de Mustapha Hasnaoui qui lui est dédié. Aussi n'a-t-il pas eu de formation musicale précoce particulière. Son univers musical fut d'abord nourri des musiques présentes dans l'espace populaire et médiatique de l'époque de sa jeunesse : « Ce que nous entendions, précise-t-il, c'étaient les musiques du Moyen-Orient, très peu de musique populaire, d'ailleurs. Bien sûr, étant d'une famille paysanne, maraîchère, j'ai plus ou moins baigné dans une pratique populaire de la musique : les ouvrières chantaient beaucoup, et la journée de travail se prolongeait parfois par une séance musicale. Mais c'était juste une pratique de vie. Et quand on pensait acte musical, cela signifiait écouter Oum Kalsoum, Mohammed Abdelwahab » (Glasson-Deschaumes, 1995 : 103). C'est du reste certainement la raison pour laquelle Essyad ne cessera de dire qu'il est « extrêmement proche de [sa] culture » (Michel, 1994).

Il raconte aussi que sa découverte de la musique savante occidentale s'est faite tardivement, en l'occurrence dans son lycée, lorsqu'un certain violoncelliste y fut invité pour jouer les *Suites pour violoncelle seul* de Johann Sebastian Bach. Il décrit cette première expérience comme une sorte de moment de révélation qui le décidera à aller s'inscrire au conservatoire de musique de Rabat. À de nombreuses occasions, Essyad rappelle l'esprit d'ouverture esthétique qu'il reconnaîtra ultérieurement au compte de l'enseignement au conservatoire de Rabat, en comparaison de ce qu'il rencontrera plus tard à Paris. C'est bien à Rabat, rapporte-

1Voir le répertoire d'Ahmed Essyad sur la page suivante : http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/essyad-ahmed-1938, mars 2018.

t-il, en 1956, où il étudia quelques œuvres phares de la modernité musicale occidentale du XXe siècle comme *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg ou *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez (Roux, 2013). C'est bien aussi pendant sa formation au conservatoire de Rabat qu'Essyad se passionna pour l'ethnomusicologie en tant que telle, et pour les musiques des montagnes de l'Atlas, en particulier : « Le département d'ethnomusicologie au conservatoire de Rabat m'avait permis de travailler sur les musiques populaires et traditionnelles » (Gretchen, 2010). Suite à quoi Essyad publiera l'un des premiers écrits ethnomusicologiques francophones sur les musiques du Haut Atlas – si l'on excepte les travaux d'Alexis Chottin dans les années 1930 –, article qui sera cité du reste par les spécialistes ultérieurs en la matière comme Bernard Lortat-Jacob et Miriam Rovsing Olsen (Essyad, 1967).

Photo 1: Ahmed Essyad en dialogue avec des villageois dans le Haut Atlas ;
capture d'écran du film *Essyad musicien* de Mustapha Hasnaoui (52'30'')

À son arrivée en France, notamment pour poursuivre sa formation musicale, Ahmed Essyad rencontre Max Deutsch en 1962, cet élève de Schoenberg qui alors enseignait à Paris la musique dite « Nouvelle », ou ce qu'on peut englober dans la notion générique de « musique contemporaine ». L'on entend par le qualificatif « contemporaine » dans ce contexte, non simplement une notion temporelle, équivalente à « actuelle », mais l'ensemble des pensées musicales avant-gardistes qui ont vu le jour en Occident, et qui recouvrent le XXe et le XXIe siècles. Au moins deux critères caractérisent cet univers esthétique : 1) la tendance à affranchir le langage musical de toute norme préétablie (que l'on reconnaitrait spontanément) et, corrélativement, 2) l'importance donnée à l'écriture dans la composition musicale.

Essyad restera auprès de Deutsch jusqu'à la mort de ce dernier en 1982, soit pendant une vingtaine d'années. Il dira de son « maître », comme il aime à le qualifier : « Avec Deutsch, j'avais le sentiment que j'ignorais l'essentiel, que tout ce que je savais, c'était de l'ordre du premier [niveau de compréhension] et que derrière ça il y avait encore le fondement » (Hasnaoui, 1993 : 19'50'').

Essyad se formera donc, durant cette période, aux procédés avant-gardistes de la composition musicale occidentale, notamment à l'héritage de la musique dite sérielle[1]. Cependant, il n'aura de cesse d'évoquer les musiques amazighes du Maroc qu'il avait étudiées lui-même, d'en exalter le potentiel esthétique, et de les revendiquer comme source d'inspiration fondamentale de son œuvre. Avec *Yasmina*, cantate pour violon, violoncelle et baryton, écrite en 1965, il expérimentera pour la première fois « l'intégration des intervalles du Haut Atlas et leur manière d'interroger le langage contemporain de l'époque » (Zisman, 2013 : 20'16''). Progressivement, son rapport à la rigueur de l'écriture sérielle ira s'assouplissant, car désormais « bousculée » par certaines qualités des musiques amazighes traditionnelles : « la série n'était pas un phénomène de douze sons, souligne-t-il, mais c'était plutôt une manière de gérer les intervalles qui me permettait de travailler sur les intervalles qui venait des musiques populaires ou traditionnelles marocaines » (*ibid*.).

Ainsi, l'œuvre d'Ahmed Essyad s'est configurée, en partie du moins, dans la recherche d'une conjonction entre les ressources des musiques amazighes du Maroc et la pensée avant-gardiste dans la musique occidentale. Mais outre l'intérêt esthétique qu'Essyad portera à ce fonds traditionnel, une attitude proprement éthique se dégage tout aussi bien dans ce rapport, si ce n'est véritablement politique. En effet, bien que le compositeur marocain ne se prononce guère explicitement là-dessus, nombre de traits de sa pensée et de son parcours manifestent néanmoins quelque engagement de cet ordre.

L'attrait vers la culture amazighe : une question éthique

Loin d'être apolitique, Essyad se définit lui-même comme homme de gauche. Il ne cache pas ses premiers engagements dans les années soixante comme sympathisant de l'un des plus importants partis de la gauche marocaine d'alors (Roux, 2013), l'Union Nationale des Forces Populaires, à une époque où la situation politique au Maroc s'enlisait dans ce qui va être connu plus tard par « années de plomb ». C'est l'idéal du socialisme qui le motivait à cette époque, avant qu'il ne soit en proie à la déception qui a frappé la gauche, de manière générale, dans les années quatre-vingt : « Parce que la politique, j'y croyais à un moment dans ma vie, dit-il. Mais à partir des années 1980, avec les horreurs, j'ai appris tout d'un coup ce qui se passait

1 Pensée musicale qui procède par des séries de notes musicales (ainsi que d'autres paramètres musicaux) disposées de manière à ce que soit évitée toute référence à des configurations traditionnellement reconnues. Cela participe de ce que l'on appelle musiques atonales.

dans les Goulags, ce qui était une immense déception, parce que nous avons cru à la justesse et à la justice possible dans ce socialisme ; mais c'était une immense déception » (Zisman, 2013 : 4'58'').

Entre-temps, l'engagement politique s'est invité dans l'activité musicale même du compositeur marocain, avec ce que l'on peut appeler l'« affaire *Identité* », affaire qu'Alain Féron considère comme « un des derniers véritables scandales de la musique du XXe siècle » (Féron). On rappelle à ce sujet qu'*Identité* est le titre de la cantate pour contralto, percussion, récitant et orchestre de chambre, composé par Essyad en 1975, sur un poème en arabe du poète palestinien Mahmoud Darwich (*biṭāqat hawiyya*), et quelques fragments de discours politiques. Mettant en valeur la voix des Palestiniens et leur révolte contre l'occupation, telle que le poème de Darwich la dépeint, la pièce fut tout bonnement déprogrammée du Festival international d'art contemporain de Royan (en France), sous prétexte de menaces reçues d'attaques violentes contre le concert. Après de nombreuses tractations, *Identité* sera enfin jouée à la Sorbonne, le 12 février 1976, « alors qu'un cordon de police filtre les entrées » (*ibid*.). Elle sera jouée notamment sous la direction de Max Deutsch, lequel prononça un discours poignant lors du concert, comme geste de solidarité et de fraternité, dont voici un extrait :

> La voix qui résonne dans cette œuvre vient de la nature profonde. Ce sont des gorges sombres, le sol labouré par les eaux sauvages des torrents. Les parois rocheuses qui montent, cherchent la lumière des firmaments, et les quelques arbres qui ont pu ancrer leurs racines et faire pousser le feuillage. Là se prend le vent qui hurle les pleurs des innocents, de *tous* [il appuie avec sa voix] les innocents ; ce qui a fait battre plus vite et plus fort le cœur d'un jeune musicien. Et c'est pourquoi Ahmed Essyad, musicien marocain musulman a demandé à son maître et ami *juif*, oui ! *juif*, de prendre la baguette pour diriger la première de cette œuvre que je recommence à votre pénétrante attention (Hasnaoui, 2013 : 24'02'').

Un tel engagement chez Ahmed Essyad rejaillit également à l'endroit de la culture amazighe. Essyad, lui-même, n'est pas amazighophone. Mais l'affection qui transparaît de son parcours et de son travail à l'endroit de la culture amazighe est indéniable. Sans doute les séjours récurrents qu'il a effectués pendant des décennies dans le Haut Atlas y ont concouru. Une telle affection se manifeste ne serait-ce que par le simple fait qu'un certain nombre de ces pièces portent des titres qui ressortissent à la culture amazighe : *Tamda* (1990, nom d'un lac dans le Haut Atlas), *Asselman* (1992, qui veut dire « poisson »), *Tifounacine* (1992, un autre lac dans le Moyen Atlas), *Itto*, *Ichou*, *Tla Aït Mass* et *Touda* (2005, quatre prénoms amazighs de femmes correspondant à quatre pièces d'une même suite, *Voix interdites*), *Arganier* (arbre, emblème de la région de Souss), et *Mririda* (2007, le prénom de la légendaire figure et poétesse amazighe Mririda N'Aït Attik). Or voilà qui est en soi geste politique, importe-t-il de souligner, au regard notamment de l'état de la question amazighe au Maroc où il arrive encore aujourd'hui que l'administration refuse d'enregistrer quelques prénoms amazighs pour des

nouveaux-nés[1]. On rappellera qu'il existe au Maroc, comme dans les autres pays du Maghreb, notamment en Algérie, tout un mouvement citoyen qui, depuis les années soixante, milite pour la reconnaissance de la langue amazighe comme langue officielle, ainsi que des différents aspects de la culture amazighe considérée comme sciemment marginalisée[2]. Il convient aussi de rappeler que la langue amazighe, qui est parlée ou comprise au Maroc par presque la moitié de la population[3], ne fut reconnue comme langue officielle qu'en 2011, avec le changement de la constitution du pays, dans le sillage des révoltes populaires survenues dans la même année en Afrique du Nord et dans le Proche-Orient. Il n'en demeure pas moins, cependant, que les formes de marginalisation de la langue et de la culture amazighes paraissent profondes, voire structurelles, toujours efficientes de toute façon, ainsi que le montrait Ahmed Boukous, linguiste et sociologue amazighe marocain, directeur actuel de l'Institut Royal de la Culture Amazighe, dans son ouvrage *Société, langues et cultures au Maroc* ; on y lit en effet :

> L'éveil de la conscience identitaire qui s'exprime au sein des communautés amazighophones – qui tentent de s'émanciper des modèles linguistiques et culturels dominants – est-il à la mesure du processus d'assimilation linguistique et d'acculturation qui y est à l'œuvre et qui va s'amplifiant avec l'action des décisions symboliques de l'État national centralisé, l'aggravation de la crise des structures socio-économiques des régions amazighophones, l'extension effrénée de l'urbanisation et le développement massif de la migration (Boukous, 1995 : 120).

Il est fort intéressant, nous semble-t-il, que Boukous établisse un lien entre la marginalisation de la langue et de la culture amazighes, en tant que culture particulière, avec le processus de la réification à l'œuvre dans la culture de manière générale, par sa marchandisation massive. Ainsi la culture amazighe, comme « culture périphérique » selon son expression, en serait un maillon faible, étant déjà stigmatisée idéologiquement comme culture « mineure » :

> La culture périphérique, écrit-il, connaît un certain nombre de changements inhérents aux transformations que subissent les structures économiques, sociales et culturelles de la société marocaine, changements qui entraînent le dépérissement d'une esthétique dont les schèmes et la symbolique remontent au néolithique. Cette culture se trouve ainsi de plus en plus marginalisée dans le champ de la production symbolique par l'effet de facteurs divers. Les facteurs culturels qui sont à l'œuvre dans le processus de folklorisation de la culture périphérique sont la dépendance culturelle de la campagne à l'égard de la ville et l'invasion de la culture médiatique mondiale (*ibid.* : 204).

Ahmed Essyad, étant lui-même connaisseur des lieux les plus reculés des zones amazighophones au Maroc, notamment du HautAtlas, ne ménage pas son propos

1 Voir, par exemple, un article de presse à ce sujet : (Verdier, 2014).

2 Voir à ce sujet un article synthétique qui retrace l'histoire du « Mouvement culturel amazigh » au Maroc : (Feliu, 2006).

3 Voir quelques statistiques à ce sujet dans : (Chaker, 1999 : 14).

pour dénoncer la marginalisation dont sont victimes les populations de certaines régions amazighes, marginalisation qui menace en conséquence leur culture de dépérir. C'est ainsi qu'il s'est exprimé lors d'une table ronde organisée à la marge d'un programme de concerts, organisé par la Cité de la musique à Paris en 1997, programme entièrement dédié aux musiques amazighes du Maroc dans lequel les œuvres d'Essyad côtoyaient, entre autres, les Chikhates de Khmissat, l'ensemble de Fatima Tabaamrant, et le groupe d'ahwach d'Ichbaken (village dans le Haut Atlas) :

> Ça va de plus en plus vite, fait-il remarquer. Là maintenant à Ichbaken [village dans le Haut-Atlas], il n'y a pas la route, il n'y a pas le dispensaire, il n'y avait pas d'école avant deux ans. C'est grâce d'ailleurs à la venue de la troupe d'Ichbaken au Festival de Marseille qu'on a su que finalement ce village existait, dans l'administration. Donc, succès médiatique en Europe... *Libération*... *Le Monde*... tout ça... on s'est senti obligé quand même de faire une école là-bas ; il y a une école grâce à la venue d'Ichbaken. Et beh à Ichbaken [...] il n'y a pas de sparadrap, il n'y a pas d'aspirine, mais il y a des paraboles [antennes paraboliques] maintenant cette année (Duval, 1997 : 15h00).

Il disait cela en 1997, en faisant remarquer qu'une culture locale se voit ainsi privée des moyens nécessaires de sa subsistance et à la fois annexée à la culture dominante, désormais mondialisée, qui la phagocyte dans une large mesure. De fait, la place que ménage Essyad dans son travail de création aux musiques amazighes se donne comme geste d'affection et de solidarité à l'endroit de cette culture, au demeurant stigmatisée et menacée. C'est en ce sens qu'il est question de rapport éthique, en plus de la dimension proprement esthétique. L'expression qui saisit le compositeur dans ce rapport, et que celui-ci saisit à son tour dans sa musique, lui apparaît à même le geste impuissant de l'être menacé ; l'expression émanerait du statut même de la « victime » dont le « dépôt d'expérience » menace de périr. *Mutatis mutandis*, une telle posture éthique à l'endroit des ressources musicales refoulées par la culture consacrée peut rappeler la posture du compositeur autrichien Gustav Mahler, au sujet duquel Theodor Adorno écrit que sa musique « attire désespérément à elle ce que la culture repousse, aussi minable, meurtri et mutilé que la culture le lui laisse. L'œuvre d'art, enchaînée à la culture, voudrait briser ses chaînes, se tourne généreusement vers le triste rebut ; chaque mesure chez Mahler ouvre grand les bras. […] La musique de Mahler compte sur l'inférieur, comme réalité sociale, pour dépasser l'esprit comme idéologie » (Adorno, 1976 : 62-63). On peut penser également au compositeur suisse Klaus Huber (1924-2017) qui, révolté contre la guerre du Golfe (1991), a tendu délibérément une main sensible vers la culture proche-orientale, comme geste de solidarité, en introduisant dans sa création musicale quelques éléments de *maqām*, ainsi que la poésie de Mahmoud Darwich[1]. Du reste, on ne peut que constater avec quelle tendresse Essyad rend hommage aux femmes amazighes de l'Atlas, ces

1 Sur la dimension éthique dans la démarche compositionnelle de Klaus Huber, voir l'article de Jean Paul Olive suivant : (Olive, 2016).

« voix interdites » comme il les qualifie, et dont il honore les noms dans les titres de certaines pièces de *Voix interdites* :

> Les femmes m'ont énormément touché dans cette région, par leur joie, par leur capacité d'endurer dans la vie. Et la vie dans cette région n'est simple pour personne, ni pour les hommes ni pour les femmes, mais un peu plus dure encore pour les femmes, parce que ces femmes n'arrêtaient pas de trimer, du lever du jour, et souvent à l'aube jusqu'au coucher du soleil, jusqu'à tard des fois dans la nuit pour préparer le pain du lendemain. Ces femmes n'avaient pas souvent droit au chapitre. Et cela m'a bouleversé. Parce que, en même temps de cette endurance, elles avaient une capacité de joie extraordinaire : quand la fête était là, elles étaient les premières à arriver ; elles étaient les premières à se faire belles ; elles étaient les premières à pousser ses youyous stridents qui se répercutaient sur la vallée, qui étaient renvoyés à nous. C'est une manière de rendre hommage à ces voix jamais entendues, à ces voix occultées, à ces voix presque effacées (Zisman, 2013 : 0'56'').

L'intégration des éléments musicaux amazighs dans l'œuvre d'Ahmed Essyad

Les échelles mélodiques sont parmi les éléments musicaux qui caractérisent le plus une tradition musicale orale. Elles en traduisent éminemment la part émotionnelle. Dès lors qu'elles sont empruntées, elles suscitent immédiatement l'atmosphère affective qui les unit au terroir culturel d'où elles sont issues. Ainsi Essyad fait-il exhaler dans sa musique une atmosphère amazighe pour peu qu'il introduise quelques configurations mélodiques typiques. Il s'agit notamment de configurations dérivées des différentes échelles pentatoniques[1] qu'on retrouve dans les musiques du Haut Atlas et de l'Anti-Atlas. D'après l'étude de Bernard Lortat-Jacob sur cet univers musical au Maroc, ce fonds scalaire se compose d'une échelle fondamentale, qui n'est rien d'autre que l'échelle-type du pentatonisme anhémitonique (sans demi-tons), en plus de cinq autres aspects pentatoniques qui sont autant de dérivations de l'échelle première, par altérations de degrés (Lortat-Jacob, 1980 : 108-110).

1L'échelle pentatonique se constitue de cinq hauteurs fixées différentes.

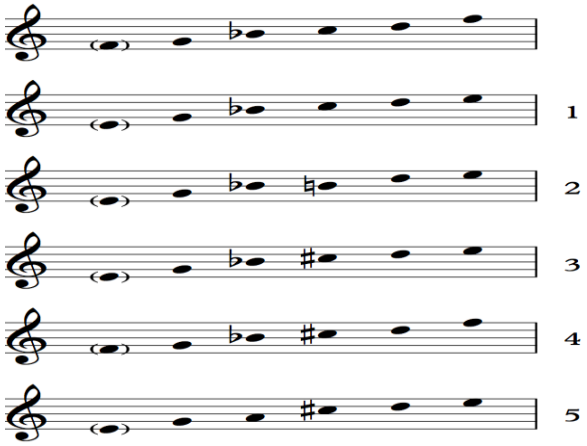
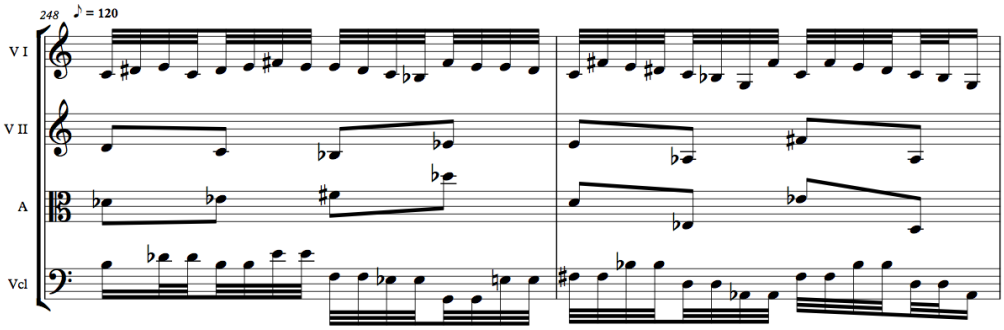


Illustration 1: les échelles pentatoniques utilisées dans les musiques du Haut Atlas marocain d'après Bernard Lortat-Jacob

Il faut cependant noter qu'Essyad n'emploie quasiment jamais les échelles amazighes répertoriées dans leur intégrité. C'est une musique qui, tout en s'attachant à telle référence culturelle, cherche à rester libre dans sa composition. Aussi le pentatonisme amazigh est-il employé dans la musique d'Essyad de manière sélective voire altérée. Ce qui est recherché ainsi, c'est d'emprunter l'affect musical amazigh sans pour autant restreindre la forme à quelque structure mélodique fixe. Il suffit pour cela de faire entendre ce que les échelles pentatoniques ont de plus caractérisant, à savoir cette espèce de vacuité scalaire qu'une oreille habituée à l'échelle heptatonique perçoit comme un « saut » de tierce (mineure généralement), surtout quand celle-ci est suivie de seconde majeure.

Tel est le cas de la configuration pentatonique la plus récurrente dans le quatuor à cordes *Arganier*, laquelle est clairement exposée dans ce passage au premier violon, bien que contrariée verticalement par le violoncelle ainsi que, ponctuellement, par le deuxième violon et l'alto :



Exemple 1: ligne pentatonique au violon I dans *Arganier*

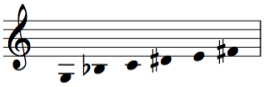
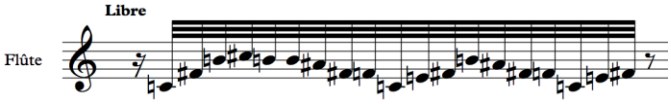


Illustration 2: représentation schématique de la configuration pentatonique récurrente dans *Arganier*

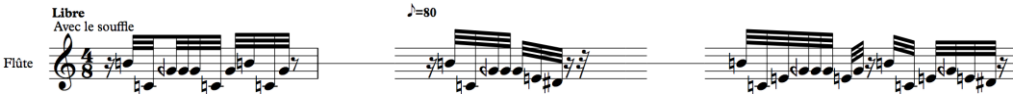
Sans même regarder les éventuelles correspondances entre cette configuration scalaire et les échelles pentatoniques amazighes répertoriées, la seule présence dans sa structure de deux tierces mineures vacantes (*sol*, *si* bémol et *do*, *ré* dièse), bordées de surcroît par une seconde majeure (*si* bémol, *do*) commune aux deux, l'assimile bien au pentatonisme – elle sonne effectivement ainsi. Et si l'on veut établir une correspondance avec le matériau traditionnel, on peut analyser la configuration en question comme étant composée de deux segments renvoyant à autant d'aspects de l'échelle pentatonique amazighe : la combinaison la plus basique serait de l'assimiler à la concaténation des deux fragments (*sol*, *si* bémol, *do*, *ré* dièse) et (*ré*, *mi*, *fa* dièse), qui renvoient respectivement à l'échelle pentatonique anhémitonique fondamentale (*ré*, *fa*, *sol*, *si* bémol) et à un de ses deux aspects dérivés, aspect 3 ou aspect 5 (*do* dièse, *ré*, *mi*) (cf. Illustration 1).

Beaucoup moins marqué par la couleur mélodique amazighe, le *Cycle de l'eau*, suite de pièces écrites entre 1980 et 1992 pour flûte et piano, fait apparaître toutefois quelques bribes mélodiques qui s'en approchent. En voici deux exemples de deux pièces du *Cycle de l'eau*, respectivement *Asseman* et *La source captive*[1] :

1Étant dépourvu de barres de mesure, on indiquera les endroits des exemples du *Cycle de l'eau* par le numéro de page et celui du système.



Exemple 3: courbe faussement pentatonique dans *Asselman* (2,3-4)



Exemple 3: motifs pentatoniques dans *La Source captive* (5,4/5/6-7)

Les structures scalaires dans ces deux exemples présentent comme un semblant de pentatonisme. Ne pouvant être réduites à aucune structure pentatonique établie, elles s'en approchent néanmoins grâce à deux critères : 1) le caractère brisé du profil mélodique, qui renvoie à la vacuité scalaire caractéristique du pentatonisme, et 2) l'évitement accusé de l'octave (*do*, *si* bémol ou *do*, *do* dièse), cet autre critère caractéristique des musiques du Haut Atlas[1].

L'introduction des structures mélodiques s'assimilant au pentatonisme amazigh est une manière de conférer immédiatement une couche d'expression à la texture musicale. Mais étant donné justement la forte connotation expressive dont fait état un tel matériau mélodique oral – par le fait qu'il renvoie inéluctablement à telle imagerie culturelle définie –, Essyad prend soin de le traiter de manière souple si ce n'est sporadique, cela afin de garder ouverte la forme à d'autres potentialités d'expression.

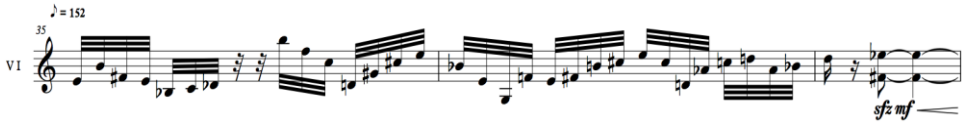
C'est du reste la raison pour laquelle Essyad ne s'arrêtera pas à ce seul paramètre mélodique dans les musiques amazighes, mais fera valoir d'autres éléments pour ainsi dire « abstraits », c'est-à-dire des éléments qui échappent à l'identification arrêtée. Ces éléments relèvent, par exemple, du geste, de la technique vocale, du jeu instrumental et de la gestion du temps musical. À cet égard, il importe de noter que c'est bien parce que les musiques amazighes reposent moins sur le paramètre strictement mélodique dans leur construction – en comparaison des musiques du *maqām*, par exemple – qu'elles se donnent à être perçues et réinvesties de la sorte.

> Dans l'*ahwach*, explique Essyad lui-même, l'élément intervallique est minimal car les modes sont tous défectifs. Ils sont souvent, dans des gammes pentatoniques, de cinq notes seulement au lieu des sept notes des gammes tonales. Des fois, on n'utilise que quatre notes pour composer une œuvre avec des intervalles très peu tempérés, ce qui nous éloigne de Bach et de ses successeurs. Ce qui articule le discours de l'*ahwach*, ce sont les ponctuations temporelles ou les passages d'une temporalité à l'autre qui se produisent d'une manière absolument discrète et progressive (Clément, 2007 : 183).

1Lortat-Jacob note en effet que, en ce qui concerne le cycle dansant de l'*aḥwach*, « l'octave est proscrite » (Lortat-Jacob, 1980 : 111).

Il n'y a pas de doute que c'est la connaissance approfondie des musiques occidentales avant-gardistes qui aurait rendu Ahmed Essyad sensible davantage à ces autres qualités propos aux musiques amazighes. Car aussi bien dans les premières que dans les secondes la dimension mélodique n'est pas la plus déterminante dans la forme. Aussi parle-t-il de cette sorte de correspondance entre les deux univers comme d'une illumination soudaine : « C'était comme une liqueur au goût inédit, et ce goût me renvoyait à ce que j'écoutais dans la musique contemporaine, chez Stravinsky ou Messiaen. J'ai eu le pressentiment, là, d'un ressourcement possible » (Conde : 23).

Toujours est-il qu'Ahmed Essyad mobilise dans son œuvre un certain nombre d'éléments musicaux amazighs autres que le matériau mélodique. Il s'agit d'abord de la dimension gestuelle. En effet, on rencontre par exemple dans le quatuor à cordes *Arganier* quelques gestes instrumentaux qui renvoient, par leur profil brisé et sinueux ainsi que par leur caractère prompt, à ceux typiques des musiques des *rways*[1]. On notera que souvent celles-ci font figurer des profils mélodiques opérant par sauts d'intervalles de quarte ou de quinte, voire plus larges, qui plus est de manière zigzagante, comme le rapporte l'ethnomusicologue américain Philip Schuyler : « Les mélodies sautent vers le haut et vers le bas en quartes et quintes au sein d'un ambitus d'une octave et demi. Ainsi un *rays* s'est-il exprimé : "nos mélodies sont comme la route de Tizi-n-Test (une voie traversant le Haut Atlas) : beaucoup de virages et de pentes raides" » (Schuyler, 1979 : 69)[2]. De telles figures gestuelles dans *Arganier* d'Essyad tiennent lieu d'éléments de composition en soi, participant d'une véritable fonction thématique tout en constituant des foyers d'énergie.



Exemple 4: geste zigzagant dans *Arganier*

Le geste mélodique nous amène à parler du jeu instrumental lui-même. Celui-ci s'assimile à bien des endroits dans *Arganier*, avec la technique du détaché, à celui du *ribab* amazigh (la vièle soussi). On rappelle que le « détaché » est une technique d'archet consistant en l'alternance régulière du tiré et du poussé. Elle est en effet caractéristique du jeu d'archet du *ribab* ; cela semble être dû à son archet un peu trop court, de sorte que l'instrumentiste se trouve amené à alterner des

---

1Rays : (pl. : « rways ») poète-chanteur qui se produit chez la population amazighe du sud de Maroc (les Chleuhs), en s'accompagnant à une vièle monocorde appelée « *ribāb* ».

2 Nous traduisons à partir du passage suivant: « The melodiesleap up and down in fourths and fifths over a range of an octave and a half. As one rais put it: "Our melodies are like the road over Tizi-n-Test (a passthrough the High Atlas): lots of sharpcurves and steepslopes." »

tirés/poussés eux aussi courts et par conséquent détachés. Cette technique de jeu jalonne tout le quatuor à cordes *Arganier*, ce qui augmente son atmosphère globale d'une autre couche d'« amazighité ».

Photo 2: la vièle soussi « ribab »
(Rays Jmaâ Hamidi)

Enfin, plus médiatement cette fois-ci, Essyad réinvestit avec un soin particulier la façon dont les musiques amazighes gèrent la durée. De manière générale, Essyad revient à plusieurs occasions sur cette dimension temporelle, dans les musiques du HautAtlas plus particulièrement, dimension qu'il place par-dessus tout autre paramètre musical : « On peut parler des intervalles, on peut parler... mais le phénomène le plus extraordinaire de cette musique, qui nous interroge au plus profond de l'expérience musicale humaine, c'est le rapport de cette musique au temps » (Duval, 1997 : 15h23). Ce qui le saisit là en particulier, c'est le caractère fluide de certaines formes, dont la construction se présente comme flottante, dépourvue d'articulation logique explicite. Il observe par ailleurs cette même qualité temporelle dans la forme instrumentale improvisée du *taqsīm*, qualité dont il a tenté de rendre compte avec la notion d'« informel » :

> Comme dans les *Préludes* de Debussy, la forme [dans le *taqsīm*] résulte de l'idée, non de la soumission de la pensée à un moule aussi parfait soit-il. Mais si dans la littérature musicale arabe, des musiciens, par nonchalance ou pauvreté d'imagination, ont cru voir dans le *taqsīm* un dogme à suivre et à respecter, cela s'est infailliblement traduit par un conformisme tuant toute réflexion, toute invention. C'est pour ce qu'il a de souple ou d' "informel" que le *taqsīm* a pu répondre à cette capacité de transgression des moules et des pré-établis, et être le véhicule des idées les plus diverses (Essyad, 1982).

Le *Cycle de l'eau* est l'œuvre qui représente par excellence cette valeur d'informel, non sans lien avec la qualité liquide de l'eau – à noter que le film *Essyad musicien* débute sur des cours d'eau dans l'Atlas : « L'eau est aussi quelque chose d'informel, en chute, dit-il par ailleurs ; on en a la perception seulement au moment [où] elle trouve sa forme, son réceptacle : la mer, la rivière, le lac, le verre d'eau » (Glasson-Deschaumes, 1995 : 96). Pour réaliser cette qualité formelle « liquide » dans le *Cycle de l'eau*, Essyad affranchit le temps musical du poids de la mesure, c'est-à-dire du quantitatif : nulles barres de mesure dans la partition, avec une notation souple et approximative. Le flux musical tour à tour s'écoule et échoue avec souplesse et fluidité, tout en étant néanmoins endigué, selon chaque pièce du *Cycle*, par une pensée globale de la forme.

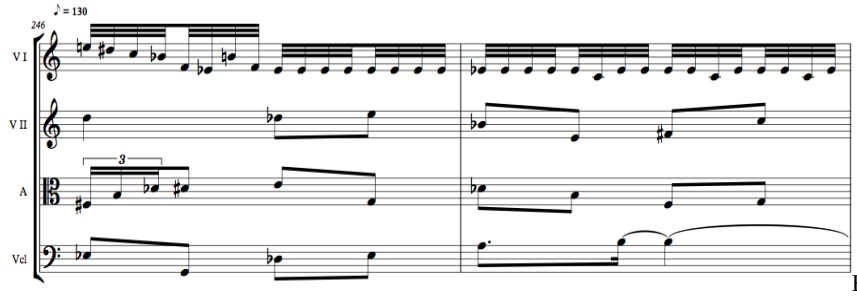
On retrouve le même esprit de l'informel dans *Arganier*, bien que l'écriture y soit plus rigoureuse que dans le *Cycle de l'eau*. Après une introduction étirée et planante, un premier évènement (mes. 152), comme un sursaut, car subitement vif et plus vigoureux, inaugure la logique développante de la forme. Cet évènement donne lieu à une topique thématique qui déterminera la texture globale de la forme. Seulement, il ne s'agit pas de quelque chose de « ferme », achevé en soi, mais d'une structure morcelée, faite de menus et prompts motifs mélodiques, comme de purs jets d'archets. Or, eu égard aux références amazighes explicites de la pièce (le titre, le pentatonisme, etc.) autant qu'à son instrumentarium en archets, une telle structure n'est pas sans rappeler l'*astara*, cette séquence introductive qui prélude au cycle musical des *rways*, et que l'ethnomusicologue Miriam Olsen assimile expressément au *taqsīm* : « L'*astara*, prélude ou interlude instrumental dans un rythme non mesuré, est similaire au *taqsīm* arabe » (Olsen Rovsing, 1997 : 122). En effet, à l'instar de ce que l'on entend à cet endroit dans *Arganier*, l'*astara* est une manière d'improvisation très singulière en ceci que l'instrumentiste, au *ribab*, lance de menues et promptes, voire frénétiques bribes mélodiques, faisant ressortir par « éclairs » l'échelle adoptée ; cela se fait de surcroît par *jet* d'archet de manière aussi impromptue qu'intermittente.

Par ailleurs, la forme dans *Arganier* se construit par séquences distinctes comme autant d'épisodes. Chaque épisode exploite à sa manière le matériau posé au départ, celui de la topique thématique en question. Or la structure morcelée et assez peu caractérisée de ce matériau thématique semble induire la similitude des dynamiques dont font état ces séquences épisodiques. Cela donne l'impression d'un renouvellement perpétuel, de chaque fois un nouveau départ. Cependant, à cette temporalité circulaire et d'apparence piétinante, se superpose une temporalité seconde qui, elle, est directionnelle. Progressivement et imperceptiblement, on passe d'une texture fragmentée vers un déploiement davantage résolu, strié et continu. Là aussi, nous soutenons l'idée qu'il s'agit d'une autre réminiscence des musiques traditionnelles amazighes, à savoir cette sorte de téléologie formelle globale qui commence par un temps morcelé, voire chaotique, se redresse peu à peu, puis s'achemine vers quelque chose de plus résolu, instaurant un temps plutôt progressif. On reconnaît bien ici le cycle formel de nombre de performances orales :

aux séquences improvisées, morcelées, succèdent des séquences plus énergiques, plus allantes, sollicitant le mouvement, voire la danse. C'est bien également le cas de la performance des *rways*, telle que Miriam Olsen l'observe, où il s'agit d'un :

> « spectacle » en trois parties qui commence par un « prélude d'accord » ou *astara* (promenade) : le *rays* fait accorder les instruments tout en jouant. Le *rays* chante ensuite un chant non mesuré, accompagné de son *rribab*. Chaque phrase est reprise par le chœur qui s'accompagne au *lginbri* [sorte de luth] puis, lorsque le chant est bien « mûri », interviennent le *naqus* [percussion métalique], les *nuiqsat* et la danse. La danse est cependant limitée à des « évolutions de marche » du chœur divisé en « deux rangs ». La danse prend alors le pas sur le chant qui se tait. Les figures se compliquent « en cercle, en vis-à-vis, en tiroirs ». C'est ici qu'interviennent les fameux « coups de talon », *herd*, et « les battements de pieds », *tamerriqt-udar*. Puis les figures évoluent en des attitudes telles que « génuflexion, arc complet en arrière, flexion en arrière avec jeté de la jambe ». La danse culmine par un « tremblement d'épaules » : c'est « l'aspect le plus expressif de la danse, son moment critique, le reste n'étant que divertissement, jeu sans conséquence » [citant Alexis Chottin]. Cette partie se termine par un « salut final » entièrement gestué, et adressé surtout aux personnalités de l'auditoire (*ibid.* : 120-121).

La texture dans *Arganier*, devenant continue et régulière autant que vive, évoque ainsi les mouvements réguliers et frénétiques des tremblements d'épaules ou des battements de pieds si caractéristiques de la performance des *rways*, de même que la note répétée dans de telles textures évoque le mouvement frénétique du détaché à la vièle soussi (*cf.* : ***Erreur ! Source du renvoi introuvable.***).



Exemple 4: structure régulière à note répétée dans *Arganier*

Conclusion

Tout au long de son parcours, Ahmed Essyad n'a eu de cesse d'évoquer les musiques amazighes du Maroc et d'en louer les ressources pour la composition contemporaine. Venant d'un Marocain qui n'est pas lui-même amazighophone, une telle position ressortit à un véritable engagement, eu égard notamment au fait que la culture amazighe a été depuis longtemps (et reste encore dans une certaine mesure) l'objet de dénigrement au Maroc, comme dans le reste des pays de

l'Afrique du Nord. Cet intérêt rejaillit naturellement sur l'œuvre musicale d'Essyad ; on y retrouve, en effet, nombre d'éléments de musiques amazighes.

Cependant, on ne saurait parler de « musique amazighe nouvelle » ou de quelque autre désignation identitaire de cet ordre. Celui qui, à l'écoute des œuvres d'Essyad, s'attend à y retrouver quelque familiarité musicale amazighe sera certainement déçu. C'est qu'Essyad, à la différence de nombreux compositeurs extra-européens qui se tournent pareillement vers les musiques de leur culture d'origine, ne cherche pas à les faire apparaître de manière ostensible. Les différents éléments qu'il emprunte aux musiques amazighes s'absorbent parfaitement dans de nouvelles formes, jusqu'à devenir parfois non perceptibles – ils n'en demeurent pas moins efficients pour autant.

Aussi bien, l'enthousiasme d'Essyad pour la culture musicale amazighe n'équivaut point à quelque acquiescement esthétique. Certainement, le fait qu'il y soit venu pour ainsi dire de l' « extérieur », sur le tard de surcroît, le libère d'emblée de tout poids identitaire. Même plus, c'est en cultivant davantage ce rapport d'extériorité, en allant approfondir sa connaissance des musiques de la modernité occidentale, qu'il a commencé à percevoir avec plus d'acuité les qualités esthétiques des musiques amazighes ; les premières lui apprenant à ne pas s'arrêter au seul paramètre mélodico-rythmique, il parvint à déceler dans les deuxièmes d'autres paramètres ayant valeur de processus et de complexité. Ainsi l'intérêt que manifeste Essyad pour les ressources musicales amazighes apparaît-il gouverné plus par une nécessité esthétique, en prise directe avec les problématiques de la création musicale, que par quelque patriotisme étroit ou désinvolte nostalgie. « Je ne prends de la tradition que ce qui pourrait interroger, remettre en cause cette modernité [musicale] » (Zisman, 2013 : 20'16''), insiste-t-il.

C'est alors un rapport d'un nouveau type à l'égard de la culture d'origine qui apparaît dans cette position. En prenant acte de la distance qui le sépare potentiellement du patrimoine de sa propre culture, le compositeur s'assume lui-même comme sujet ayant son propre regard sur le monde contemporain, et à la fois épargne le patrimoine du figement identitaire. Les éléments qu'Essyad emprunte des musiques amazighes du Maroc se transforment, en effet, retrouvent ce faisant une vie nouvelle, pour donner lieu à d'irréductibles configurations formelles. Aussi celles-ci se proposent-elles un autre rapport à l'auditeur : non plus celui d'une immédiate identification, mais d'un rapport à deux termes irréductibles, d'égal à égal pour ainsi dire, ouvrant ainsi le champ à une nouvelle expérience musicale à partir d'un commun redéployé.

Bibliographie

ADORNO T. W. (1976), *Mahler : une physionomie musicale*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun ».

BOUKOUS A. (1995), *Société, langues et cultures au Maroc : enjeux symboliques*, Rabat, Université Mohammed V, Faculté des lettres et des sciences humaines, coll. « Publications de la Faculté des lettres et des sciences humaines, Rabat », n° 8.

CHAKER S. (1999), *Berbères aujourd'hui : Berbères dans le Maghreb contemporain*, 2e éd. rév, Paris Montréal (Québec), l'Harmattan.

CLÉMENT J.-F. (2007), « Ahmed Essyad compositeur de musique contemporaine et créateur d'opéras [entretien] », dans M.H. SAMRAKANDI (éd.), *Créations palestiniennes*, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Horizons Magrébins - Le droit à la mémoire », n° 57, p. 172-184.

CONDÉ G., « Les talismans d'Essyad », *France-Musique*, p. 23.

DUVAL F. (1997), *Ahmed Essyad à l'écoute des musiques du Haut Atlas*, Archive Ina(thèque), 1h, dans l'émission *Euphonia*, 8 mai, Paris, Cité de la musique, France Culture.

ESSYAD A. (1982)., « Taq'sîme », note de concert, Nice.

ESSYAD A. (1967), « La musique berbère au Maroc », dans T. NIKIPROWETZKY (éd.), *La Musique dans la vie*, Paris, Office de coopération radiophonique, p. 243-260.

FELIU L. (2006), « Le Mouvement culturel amazigh (MCA) au Maroc », *L'Année du Maghreb*, I, p. 274-285.

FÉRON A., « Essyad Ahmed (1939-) », Encyclopédie *Universalis*.

GLASSON-DESCHAUMES G. (1995), « Ahmed Essyad, compositeur des deux rives [Entretien] », *Transeuropéennes*, Genève, Centre Européen de la Culture, p. 93-106.

GRETCHEN A. (2010), « La parole à Ahmed Essyad [entretien] », *Le Journal du Conservatoire*, nº 81.

HASNAOUI M. (1993), *Essyad musicien*, VSH, durée : 1h, Arcanal (prod.) Quinte Flush productions (prod., distrib.) Forum audiovisuel (prod., distrib.).

LORTAT-JACOB B. (1980), *Musique et fêtes au Haut-Atlas*, Paris, Editions musicales transatlantiques, coll. « Cahiers de l'homme », n° 20.

MICHEL P. (1994), « Ahmed Essyad [entretien] », *Le Papier à musiques. CNR de Strasbourg*.

OLIVE J. P. (2016), « Dimensions de l'éthique et catégories compositionnelles : le cas de Klaus Huber », dans J.-P. OLIVE et Á. OVIEDO (éd.), *La forme engagée. Espaces et comportements dans la composition musicale contemporaine*, Paris, l'Harmattan, coll. « Arts 8 », p. 197-212.

ROUX M.-A. (2013), « Au milieu des orangers, il compose la modernité », *Le Monde*, 20 janvier.

ROVSING OLSEN M. (1997), *Chants et danses de l'Atlas (Maroc)*, Paris-Arles, Cité de la musique/Actes Sud, coll. « Musiques du monde ».

SCHUYLER P. D. (1997), « Rwais and ahwash: Opposing tendencies in Moroccan Berber music and society », dans INTERNATIONAL INSTITUTE FOR COMPARATIVE MUSIC STUDIES AND DOCUMENTATION. BERLIN (éd.), *The World of music*, Wilhemshaven (Allemagne): Heinrichshofen, n° 1, vol. XXI/ p. 65-80.

VERDIER M. (2014), « Le Maroc veut en finir avec la discrimination des prénoms berbères », *La Croix*, 19 mars.

ZISMAN M. (2013), « Ahmed Essyad [entretien ; vidéo podcast], http://www.qobuz.com/fr-fr/info/magazine-actualites%2frencontres%2fahmed-essyad-une-video-podcast173278, Qobuz.

You Tube أخسخ تمورت إينوخ Figuig فجيج
https://www.youtube.com/watch?v=x9d_4zKy4yM

12. Figuigorar; you tube; https://www.youtube.com/watch?v=I1JTcyLZC5Y
13. Orar n ifyyeyFiguig; https://www.youtube.com/watch?v=mD_jgfwSTNM
14. Faya Amar, “tatbirttamllalt” chanson amazigh de Figuig, You-Tube ; https://www.youtube.com/watch?v=VPseC8wZ1KA
15. Chanson Figuigtenayid Henna sifiyey https://www.youtube.com/watch?v=_VpMICyXT1I
16. Emotional song about Figuig, https://www.youtube.com/watch?v=otUfgytl9dI

الواحة يتمثل فيما ورثه أهل البلدة من الأجيال السابقة والذي يحاولون الحفاظ عليه ويعملون على تطويره بإمكانياتهم المحدودة، كما يتجلى في مواكبتهم وانفتاحهم المتوازن على مستجدات العصر.هذا وتجدر الإشارة إلى أن الكشف عن هذه الخصوصية بشكل علمي ودقيق يحتاج إلى دراسات موسيقية عالمة، كما أن الماثل منها يحتاج إلى التدوين الموسيقي مخافة اندثاره.

ملحق الروابط الا لكترونية

موسيقى غربية Musique occidentale

1. Chanson de Belkasem Laachir « tamurtinux »
   https://www.youtube.com/watch?v=M3OaAIXmTKE
2. Amazigh Nice song -BelakcemLaachir « lalatamurtinou" ;
   https://www.youtube.com/watch?v=It6VWly4LFc
3. Imzwan, un groupe de Rap,Figuig).
   https://www.youtube.com/watch?v=RLIr6pCT01g
4. Mc klan feat hakim –yalahotalwachoun.
5. Itran Mostafa uyidir
   https://www.youtube.com/watch?v=RZEvAouu_lc
6. Figuig city tifssa;
   https://www.facebook.com/figuigcity1/posts/778305632295140
7. Tifsa Figuig – MmiTifsafigig mmi. (laylalimo)
8. Tifsa Figuig MaɣerTifsafigig .
9. Aicha des sables Mostafa Uyidir Figuig.

موسيقى شرقية Musique orientale

10. Chansons figuiguiennes, ammi ya mmi, Paroles Mekki Atman, composition : M. Massaoudi. 2017)

    https://www.youtube.com/watch?v=XQdgrJq2J1o
11. Chanson atazmane (M. Massaoudi).

2. الثابت والمتحول في الثقافة الاحتفالية المحلية

اخترقت العوامل الخارجية المشهد الاحتفالي المحلي بشكل ملموس نتج عنه تحولات عميقة في نمط الاحتفال بالمواسم التقليدية كالزفاف الذي اتخذ جميع الأشكال الحاضرة، الحديث منها والقديم. ورغم محاولات الرجوع إلى الأساليب العتيقة وإحيائها مثل اللجوء إلى الطبل والغيطة أحيانا، إلا أن الوسائل الحديثة (السنتيتيزور، الديدجي مثلا) قد حل بلا رجعة مكان الفرق الموسيقية الرجولية، التي لجأت إلى منابر أخرى لإثبات الذات. إلى جانب هذا الانحصار على المستوى العائلي والجمعي، استجدت احتفالات جماعية مختلطة بحضور الذكور والإناث، وخاصة في الأمسيات الفنية والمهرجانات التي تقام في الواحة بين الفينة والأخرى. من هنا يمكن القول إن بعض المظاهر الاحتفالية التي كانت محصورة على أهل القصر وعلى الذكور، قد تراجعت لصالح مظاهر أخرى تتسم بالانفتاح على مستوى البلدة ككل، وعلى تفرد النساء بحفل الزفاف على مستوى القرابة داخل القصر. كما أن التحول الثقافي والاقتصادي الذي شهدته المنطقة قد أدى إلى تراجع الأنماط الغنائية القديمة وخاصة المحافظة منها مثل تجمعات النساء حول المنسج، أو حول العروسة (حفل أورار)5. وبفعل المد "الإسلاموي" استحدثت احتفالات ذات طابع ديني تتلى فيه أشعار المديح وآيات الذكر في مناسبات كالعرس أو غيره. ورغم هذه التحولات العميقة والتجاذبات الاستقطابية الحادة بين الاستغراب والاستشراق، فإن العادات المتجذرة، والموروث الزاخر لا زال يقاوم هذا الزحف المتعدد الأوجه، ويجد له حاضنا إن على المستوى الفردي أو الجمعي، وخير مثال على ذلك، هذا الوعي بالذات والمتح من الموروث والاستمرار في التشبث بالعادات وإحيائها كالأمسيات الصيفية التي يحييها الرجال بينهم، والجلسات التي تعقدها النساء أثناء النسج، والتسجيلات التي اخترقت الشبكة العنكبوتية (انظر بعض المواقع أسفله). ومما يثير الاهتمام تشبث أهل فگيگ بموروثهم الثقافي بالمهجر، كما تدل على ذلك الحفلات التي تقام بباريس وبلجيكا، وبوسطن ومونريال.

خلاصة

بعد هذه النبذة العامة عن مظاهر الإبداع الفني والتحولات التي تعرفها واحة فگيگ على المستوى الاقتصادي والفني والثقافي والاجتماعي، يمكن القول إن الطابع الغنائي الخاص لهذه

---

5 بعض التسجيلات أنجزت تحت الطلب لحفل أورار، ومنها ما نجد في الشبكة.

2.1. المظاهر الغنائية المحلية الكونية

في سياق تيار لا ينضب وسلسلة موصولة من الذين انبروا خلفا للسلف في سمفونية الإبداع المحلي ظهرت مجموعة من أسماء الفنانين وكتاب الكلمات الذين انخرطوا في مواكبة العصر باستخدام وسائل الإنتاج والنشر الحديثة، وعرفت هذه المرحلة الممتدة منذ حوالي عقدين مجموعة من التسجيلات في الأستديوهات كما عرفت ظهور مجموعة من الإبداعات المتوافرة في الشبكة العنكبوتية. في هذه المرحلة، ترسخت الهوية والغيرة على البلدة، واستثمرت المجموعات الغنائية جميع السبل لإبرازها محليا وعالميا. ويتجلى ذلك من خلال المتح من الموروث الفني والثقافي والواقعي للبلدة وإبرازه من خلال الكلمات والإيقاع من جهة، ومن خلال تبني تقنيات وأساليب غنائية متفاوتة بين القديم والجديد كالراب والراي وغيرهما من جهة أخرى. وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه الإبداعات منها ما نال حضا واسعا ومنها ما استهدف أذواقا معينة، خاصة وأن هذه الإنتاجات قد تم تداولها بالخصوص عبر وسائل الاتصال الحديثة أو بواسطة الأقراص المسجلة، كما أن الأساليب المتبعة في إنتاجها تتفاوت من حيث قيمتها الجمالية بين المهنية والهواية. ونشير هنا على سبيل المثال إلى الفنان محمد مسعودي، وبلقاسم العشير،ومصطفى أعمر، ومنير مقران، وفرقة محمد مقران، ومروان عمارة... (أنظر لمزيد من المعلومات حسن بن عمارة 2016، والمصادر أدناه[4]). كما أن الرقعة اتسعت لتستوعب مختلف اللغات اللتي تتغني بفگيگ منها العربية الدارجة والفرنسية، وبرز في هذا المجال عدد من الفنانين الذين تغنوا بهذه البلدة سواء من أبنائها المهاجرين إلى الديار الفرنسية وترعرعوا فيها أو ممن هاجروا إلى داخل الوطن. ولا يفوتنا هنا أن نسجل الروابط المتينة التي تربط الواحة بجيرانها من الضفة الشرقية، حيث برزت عدة أصوات من واحة بوسمغون وبني ونيف، تفصح عن هذه الروابط والقواسم المشتركة، ونشير هنا على سبيل المثال إلى الفنان البشير أولحاج.

---

[4] Benamara, H. 2016, *Poésie berbère de Figuig (ancienne et moderne)*, Berber Studies Volume 48, Rüdiger KöppeVerlag, Germany.

MahfoufiMehenna, 2008, Musiques du monde berbère, Ibis Press, Paris.

- Saa Fouad. 2010, Quelques aspects de la morphologie et de phonologie d'un parler amazighe de Figuig, El Maarif Al Jadida - Rabat.

– فؤاد ساعة، 2014، الأنماط الشعرية في واحة فگيگ، أعمال الملتقى الدولي الثالث، 2014، جامعة أكلي محند أولحاج البويرة، كلية الآداب واللعات، الجزائر

والتي اتخذها وسيلة لتأثيث الفضاء الفني الذكوري[2] الموسوم بالاقتباس والانفتاح على العالم الخارجي ومحاكاته.

وفي هذا السياق من التفاعل عبر وسائل الاتصال وعامل الهجرة إلى الجزائر في عهد الاستعمار وإلى داخل المغرب وخارجه فيما بعد، ظهرت مجموعة من الفنانين العصاميين كالمرحوم عبد الله الكوش (عازف العود المتأثر بشيوخ الجزائر في السبعينات)، والمرحوم الفنان ميلود محمدي والفنان بوتخيل عبد المالك، وغيرهما من الفنانين الذين تفاعلوا مع الألحان الشرقية عامة والمصرية خاصة وأسسوا فرقا موسيقية محلية عملت على إحياء جل حفلات زفاف الستينات والسبعينات، فضلا عن الحفلات الوطنية العامة والخاصة. وإلى جانب هذا الطابع العصري، شهدت المنطقة عدة فرق من الشيوخ الذين تميزوا بالطابع الصحراوي والشرقي المتمثل في استعمال الطبول وآلات النفخ (الغيطة) والصنجة، أمثال المرحوم الشيخ عبيد. وإلى جانب هؤلاء نجد فرق العلاوي[3] المميز للناحية الشرقية عامة والذي مارسه على الخصوص عشاقه من البدو الرحل العرب (بنو عقيل وبنو عامر).

ومع أواخر السبعينات وبدايات الثمانينات، تم إدخال الطابع المحلي من بابه الواسع والمتمثل بالخصوص في بروز لسان أم أهل البلدة. ومن تم أخذت الكلمات الأمازيغية تحتل صدارة الأغاني المنتشرة، وتوسلت في ذلك الألحان المختلفة: الشرقية والمغربية والمحلية. وقد شكلت هذه المرحلة حلقة وصل من التثاقف بين المحلي والشرقي مع رغبة قوية في إثبات الذات وإبراز خصوصياتها وهمومها، في بحث عن التميز الإيجابي. وقد تجند لهذه المرحلة التي تأثرت بصحوة الأمازيغية التي شهدها شمال إفريقيا، وأعادت الاعتبار للمكون المحلي مجموعة من الفنانين والشعراء، ونذكر هنا على سبيل المثال الشاعر مكي عثمان والفنان عمر صلدين، والفنان قاسو مصطفى، وغيرهم من الفنانين المخضرمين والجدد، الذين خلفوا صدى طيبا بين أهالي البلدة، وخاصة من خلال معالجة الأغنية المحلية في هذه المرحلة لقضايا الهوية والقضايا الاجتماعية والسياسية المرتبطة بالأرض والإنسان في هذه الربوع.

---

[2] ينحصر استعمال النساء للآلات الموسيقية على آلتي الدف (البندير) والتعريجة (أقلال)، بينما يستعمل الرجال كلا من آلة العود والكمان والناي والدربوكة والغيطة والدف والصنجة حسب لون الأداء والغناء. هذا وقد شهدت السنوات الأخيرة انخراط الشباب في استعمال الآلات الإلكترونية والغربية كالباطري والسنتيتيزور والقيثارة.

[3] تتكون فرقة العلاوي خاصة من النافخ على الغيطة وهو شيخ الفرقة عادة، والناقرين على الدفوف، مع شخص أو أكثر من الراقصين. ويعتمد الرقص في هذا النوع على التناسق بين النقر على الدفوف وحركات الرجل ووقعها الذي لا يخالف إيقاع الدفوف في معادلة حسابية يتفق عليها بين أعضاء الفرقة، أو أثناء الأداء، وفي هذه الحالة يصدر الراقص أوامره للفرقة.

أثر بليغ في المسامع حيث يطفو كالوشم على الذاكرة الجماعية ويكشف عن روح انفعال وتفاعل الجماعة مع الحياة عبر العصور. من هنا يمكن القول إن الأصيل في هذه الثقافة لا زال يعتمد الشفاهية في إيصاله والحفاظ عليه رغم تضاؤل مساحاته بفعل ما تشهده المنطقة من تثاقف وتفاعل مع تأثيرات محيطها الوطني والدولي. إذن نحن أمام قوالب فنية عريقة تؤثث مشهدنا الغنائي، وتأبى أن تنسحب من هذا المشهد دون أن تترك لها أثرا على الذاكرة الجماعية التي تلتقطها إما لإحيائها أو لصبها في قوالب مجددة تذكيها بروح جديدة لمسايرة متطلبات العصر الزاحفة. إلى جانب هذا الموروث الجديد والمتجدد، تعرض علينا مشاهد أخرى متنوعة، تفصح عن روح المثاقفة والمعاصرة المتجلية في مختلف الألحان والآلات والأساليب التي يتفاعل معها المبدع المحلي، والتي يتوسلها لإيصال صوته بين ذويه من جهة وبين ذويه والآخر من جهة أخرى. والجذير بالذكر أن حضور الأنا الجمعي في لباس الآخر لا يشي بالانسلاخ عن هموم الذات الحاضرة كموضوع محوري، بقدر ما ينم عن رغبة في إيصال هذا الصوت وتسجيل حضوره على الساحة الكونية، حسب الوسائل المتطورة الحالية.

1.1. المظاهر الغنائية المحلية

تتنوع الأشعار الغنائية القديمة كما الألحان بتنوع مناسبات إلقائها والمواضيع التي تطرقها. ورغم التحولات التي شهدتها هذه المنطقة إثر تأثيرات وسائل الاتصال الحديثة كالمذياع والتلفزة...، إلا أن المبدعين في هذه الربوع قد استطاعوا استيعاب مختلف هذه التأثيرات وانخرطوا فيها عبر الوسائل المتاحة، وأسمعوا من خلالها طابعهم الغنائي وإبداعهم. ولقد توافرت عبر الحقب في هذا المجال، مجموعة من المأثورات الفنية المسجلة على الأشرطة المغناطيسية والأقراص المدمجة والأشرطة المصورة إلى أن ولج الإنتاج المحلي عالم الشبكة العنكبوتية. وبموازاة مع هذا الاستعراض للمحلي على المستوى العالمي، ظلت الممارسات الغنائية المتوارثة تحافظ على نكهتها في سياقها الطبيعي وخاصة لدى المرأة المحلية التي لم تبرح عادتها في الغناء والترنيم من وراء منسجها أو أثناء هدهدة طفلها وما إلى ذلك من المناسبات القادحة لرغبتها الجامحة بالبوح عن مشاعرها. وإذا كان للمرأة فضاؤها المميز في ممارسة الغناء وتخليد الموروث الشعري والغنائي في معزل عن الرجال، فإن الرجل لم يتخلف عن الركب في ترك بصماته على المشهد الفني العام، وذلك من خلال تفرده بالآلات الموسيقية المختلفة،

بعض ملامح الابداع الغنائي بفگيگ

فؤاد ساعة
جامعة سيدي محمد بن عبد الله فاس

مقدمة

تعد واحة فگيگ من الواحات العامرة العريقة كما تشهد على ذلك النقوش والرسوم الصخرية التي ما زالت ماثلة على ضفاف مجالها الحيوي. وبحكم تواجدها على تخوم الحدود الجزائرية المغربية تجدها منزوية ومنفتحة في آن واحد على محيطها مما جعلها حلقة وصل متفاعلة دون انسلاخ عن خصوصياتها الضاربة بجذورها في أعماق التاريخ. من هنا يطرح سؤال معرفة مكامن هذه الخصوصية ومخلفات هذا التفاعل مع الخارج على المستوى الإبداعي في مجالي الغناء والموسيقى. في هذا الإطار، نتوخى من خلال هذا العمل تقديم لمحة مجملة عن المشهد الغنائي وعن التحولات الفنية التي تشهدها هذه الواحة، لرصد عوامل الثابت والمتحول في هذا الربع المغمور.

1. تجليات الغناء في الواحة

إن أول ملاحظة يمكن استخلاصها من المشهد الغنائي في هذه الربوع تشي بنوع من التنوع الذي يجمع بين الأصالة والمثاقفة. أما الأصالة فتتجلى في الأشعار المغناة في مختلف المناسبات الاجتماعية كالاحتفال بالزواج، أوفي ممارسة بعض الطقوس المرتبطة بالعزاء والاستمطار، وتلك المرتبطة بالعمل كتلقيح النخيل وغزل الصوف، وغيرها من المناسبات العامة كالأعياد الدينية والوطنية أو المستحدثة منها كالتظاهرات الثقافية التي تنظم بين الفينة والأخرى على شكل أمسيات فنية ومهرجانات وطنية ودولية[1]. وبما أن الغناء أو الإنشاد لا ينفصل عن الشعر في ثقافة موسومة بالشفاهية فإنه لا غرو أن تتوسل هذه الأشعار ألوانا من المقامات والألحان باعتبارها حاملا شفافا للقول المأثور والنظم الهادف لما للغناء والترنيم من

[1] نشير هنا على سبيل المثال إلى "مهرجان ثقافات الواحات" الذي ينعقد سنويا بالواحة.

فؤاد ساعة

بعض ملامح الابداع الغنائي بفگيگ

يروم هذا العمل تبيان نتائج مجموعة من الأبحاث المنجزة حول دينامية التعابير الموسيقية الأمازيغية الأكثر انتشارا في المغرب. ويرجع اهتمامنا بهذا الموضوع إلى أن تطور هذه الأشكال الفنية في مجالات سوسيوثقافية متحولة لم يحظ بما يكفي من الدراسة والتحليل. لذا، تناول هذا العمل مكونات هذه التعابير المختلفة، من غناء ورقص وموسيقى، من زاوية التغيّرات التي لحقتها، وخاصة في العقود الأخيرة.

ⵉⵅⴰ ⵙⵍⵜⵜⴰⵙ ⵉⵏⵜⵜⵉ ⵏ ⵜⵍⵙⵙⵉ ⴰ ⴰⵙⵎⵏⵉⵏ ⵏ ⵜⵢⴰⵣⵙⵜⵉ ⵏ ⵢⴰⵏ ⵎⵏⴰⵍ ⵉⵙⵣⵣⵙⵜⵏ ⵏⴰ ⵉⵜⵜⵙⵅⴰⵏ ⵅⵅ ⵜⵏⵉⴰⵎⵉⵜ ⵏ ⵜⵍⵏⵉⵜⵉ ⵜⵉⵣⴰⵍⴰⵏⵉⵏ ⵉⵜⵜⵙⵙⴰⵏ ⵅ ⵅⵎⵢⵙⵉⵙ. ⵏⵉⵍⵉ ⵜ ⵅ ⵙⵙⵏⵜⵅ ⴰ ⴰⵛⵕⵙ ⵜⵉⵅⵎⵉ ⵏ ⵉⵍⵏⵏⵉⵜⵏ ⵉⵏⴰⵣⵙⵕⵍ ⵅ ⵉⵏⵅⴰⵢⴰⵙⵏ ⵉⵏⴰⵎⵙⵏ ⵏ ⵉⵏⴰⴼⵅⵙⵏ ⵙⵙ ⴰⵙⵏ ⵉⵜⵜⵙⵅⵕⵉ ⵍⴰⵜⵉⵅ ⵉⵅⵅⵙⵜⵏ ⵅ ⵉⵅⵙ ⵏ ⵙⵙⵣⵣⵙ, ⵙⵅⴰⵍⵏⴰⵕⵕ" ⵎⴰⵏ ⵉⵣⵏⵉⵏ ⵏ ⵙⵅⴰⵙⴰ ⵏⵙⵏ. ⵎⵕ ⴰⵏ ⴰⵅ ⵜⵜⵙⵙⵎⵕⵅⵏ ⵢⵉⵅⵙⴰⵏⵉⵙⵏ ⵏ ⵉⵍⵏⵏⵉⵜⵏ ⴰ ⵅ ⵙⵎⵏⵉⵏ ⵏ ⵉⵙⵏⵅⵅⵏ ⵏⴰ ⵎⵙ ⵎⵏⵉⵏ, ⵙⵅⵅⴰⵍⵏⴰⵕⵕ" ⵅ ⵉⵙⵅⵅ"ⴰⵙⵏ ⴰⵏ ⵅⵅⵙⵙⴰⵏⵉⵏ.

Le présent ouvrage n'a d'autres ambitions que de mettre à la disposition du lecteur les résultats d'une série de recherches menées sur la dynamique des expressions musicales amazighes les plus répandues au Maroc. Et pour cause : ces expressions artistiques, bien qu'évoluant dans des milieux socioculturels en pleine mutation, restent très peu étudiées dans leur évolution. Aussi les composantes desdites expressions (chant, danse et musique) sont-elles abordées à travers le prisme des changements les ayant affectés depuis plus d'un quart de siècle.

Photo prise à Tiznit, en 2016.

Photo prise à Meknès, en 2019.

65 DH